

COORDINACIÓN NACIONAL DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA

Cajita de Música Argentina

Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación

Fondo Nacional de las Artes



Cajita de música argentina / compilado por Ximena Martínez ; coordinado por Marcela
Mardones. - 1a ed. - Buenos Aires : Ministerio de Educación de la Nación, 2011.
96 p. + DVD ; 28x20 cm.

ISBN 978-950-00-0865-5

1. Música. I. Martínez, Ximena, comp. II. Mardones, Marcela, coord.
CDD 780.7

Pizzurno 935, CABA
Impreso en Argentina
Hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Coordinación del proyecto: **Marcela Mardones**
Coordinación autoral: **Ximena Martínez**
Autor: **Juan Falú**

Cajita de Música Argentina
FICHA TÉCNICA

Juan Falú: Idea general
Andrés Pilar: Coordinación
Lilián Saba: Piano y arreglos
Jorge Jewsbury: Guitarra y arreglos
Rubén Lobo: Bombo y arreglos
Marcelo Chiodi: Flauta traversa y quena
Laura Marín y Adrián Bernal: Danza
Fernando Chalup: Grabación de audio
Juan Pablo Chalup: Masterización
Mariano Gómez: Filmación y edición de video
Jorge Arreyes, Gustavo Van Waarde y Daniel Cirio:
Desarrollo material multimedia y diseño gráfico

Coordinación de Materiales Educativos: **Gustavo Bombini**
Responsable de publicaciones: **Gonzalo Blanco**
Corrección: **Liza Battistuzzi**
Diseño y diagramación: **Clara Batista**

Palabras iniciales

Hace ya un cierto tiempo que la enseñanza del folklore en las escuelas viene afianzando su presencia y protagonismo. Ya sea a partir de incorporar los ritmos, estilos y especies de la música argentina o mediante la enseñanza de las danzas tradicionales, el acervo artístico que representa aspectos constitutivos de nuestra identidad nacional, ha encontrado un lugar de indiscutible importancia en el currículum escolar.

Sin embargo, y de forma similar a lo ocurrido con otras áreas del conocimiento, ha sido menos sencillo encontrar una forma de circulación de los conocimientos en permanente cambio y crecimiento, que distribuya de manera realmente federal la muy variada y riquísima constelación de manifestaciones artísticas populares que constituyen un verdadero mapa de la cultura argentina.

Consecuentemente, el acceso igualitario a lo largo de nuestro territorio a diferentes expresiones que forman una unidad con sus contextos locales o regionales de producción, se ha visto depreciada en favor de la construcción de un contenido escolar que ha intentado homogeneizarlas con el objetivo de lograr un corpus uniforme que represente a la música y la danza argentinas.

La publicación de este material, elaborado por el reconocido compositor y guitarrista Juan Falú y que editan en conjunto el Ministerio de Educación de la Nación, la Secretaría de Cultura de la Nación y el Fondo Nacional de las Artes, constituye un aporte al tratamiento que las manifestaciones populares reciben en la escuela, al acercar a docentes y alumnos un variado y preciso mosaico de cómo ellas operan en la realidad de sus contextos de pertenencia.

Los materiales que se reúnen aquí proceden de un sistemático y profundo trabajo de selección, producto de una seria investigación en la materia que está a la altura de la mejor tradición musicológica de nuestro país, y que no sólo incluye la raíz de nuestro folklore sino que, además, intenta superar la dicotomía entre tradición e innovación al incorporar las manifestaciones de proyección, los frutos de la tradición.

En ocasiones, la incansable labor de investigadores y especialistas, lamentablemente no llega a las aulas. Y cuando lo hace, se la incorpora sólo como insumo para profundizar las categorías conceptuales que nos permiten clasificar y discriminar diferentes géneros, estilos o especies. Sin embargo, más allá de la vital importancia de estos aprendizajes, la enseñanza del arte en la educación obligatoria debe proceder, también, desde la producción artística, en donde los niños y niñas se involucren directamente con los materiales y procedimientos que son propios a los estilos de nuestra tradición cultural resignificada desde la actualidad.

Es por ello que esta Cajita de música se presenta no sólo como texto impreso sino, además, en soporte multimedial, lo cual confiamos se transformará en una herramienta muy valiosa para potenciar el trabajo en el aula y reafirmar el compromiso del Estado educador para garantizar el acceso a la cultura nacional, con equidad y calidad, para todos los niños y niñas de nuestro país.

Contar con grabaciones y filmaciones realizadas por excelentes artistas, verdaderos profesionales del arte argentino, constituye un material inigualable para acercar de primera mano, a todos los puntos de nuestra patria, la raíz y la proyección de nuestra colección artística.

Alberto E. Sileoni
Ministro de Educación

¿Qué hay más intangible que la música? Y sin embargo, cuánto tenemos aún que hacer para protegerla y promover aquella que nos representa más, la que surge de tradiciones artísticas consagradas por el tiempo y a la vez expurgadas de toda temporalidad por la memoria, a través de las voces y las manos de generaciones de cantores y músicos populares.

La feliz idea expuesta en esta *Cajita de música argentina*, ideada por Juan Falú, resume la necesaria intervención del Estado en todo aquello que afecte a la conservación y transmisión de las creaciones culturales de un pueblo, de su patrimonio, manifestada en el respeto a sus mejores intérpretes y en la voluntad de brindar el legado más fidedigno a las futuras generaciones de argentinos.

Jorge Coscia
Secretario de Cultura de la Nación

Presentación

Se pone a disposición de la comunidad artística y educativa este trabajo de sistematización de formas musicales del folklore argentino, para su aplicación pedagógica.

Su denominación –*Cajita de Música Argentina*– obedece a un diseño original de una caja conteniendo discos, videos y textos, material que finalmente quedó condensado en un libro y un DVD. De todas maneras, mantuvimos el nombre del proyecto, no sólo porque alude a las cajitas de música que nos siguen acariciando desde el recuerdo de sonidos originales y tal vez fundacionales de una sensibilidad musical, sino también por considerarlo una amable metáfora para designar un contenido entrañable, como lo es toda música de orígen ancestral.

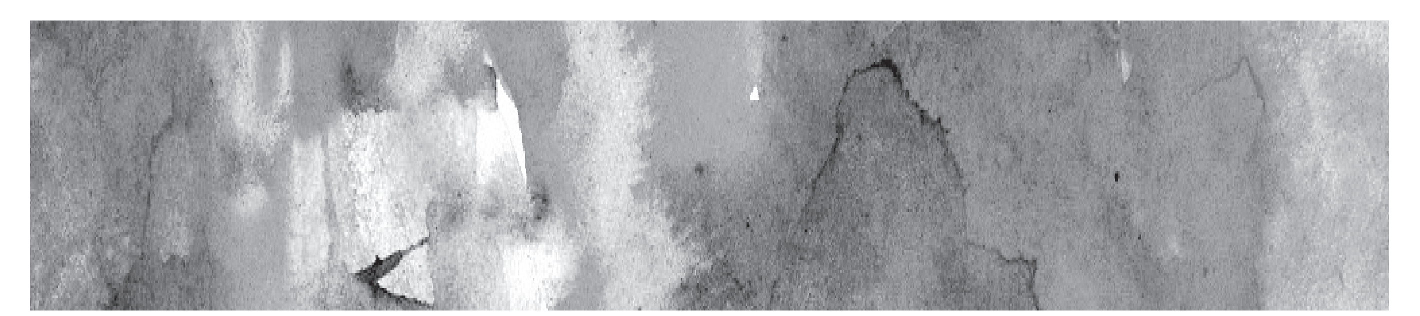
Consideramos a este proyecto esencial pues, si bien es cada vez mayor el compromiso con la enseñanza de la música argentina, se requiere una creciente incorporación de herramientas didácticas. Una gran cuestión a resolver en este terreno es la de enseñar en las aulas lo que tradicionalmente se aprende o debiera aprenderse en el devenir cotidiano y social. No es tarea sencilla, pero gracias a la convocatoria de un excelente grupo de artistas y técnicos, podemos ofrecer esta "cajita" con contenidos idóneos en lo que respecta al conocimiento de las cuestiones estilísticas del folklore musical, y en un formato que permite "oir, leer y ver" las músicas en sus arreglos generales y sus partes instrumentales.

Los músicos convocados, tanto en la coordinación como en la realización de esta iniciativa, son todos docentes y con reconocida trayectoria artística. A ellos nuestro profundo agradecimiento, así como a los bailarines y encargados de los aspectos técnicos de la Cajita de Música Argentina.

Nos anima la certeza de que este material será bienvenido, dada la fuerte demanda docente para contar con herramientas y contenidos pedagógicos que aporten a la trasmisión cabal de la música argentina de raíz folklórica.

Héctor Valle
Presidente del Fondo Nacional de las Artes





índice



LAS FORMAS MUSICALES

1. Consideraciones generales*

Las especies musicales argentinas, como las de cualquier música popular, tienen forma o estructura. Esta forma es más clara y definida en las especies coreográficas, especialmente las de pareja suelta con coreografía fija, aún cuando persistan más en la forma canción que en la forma danza. Esto ocurre por una simple correspondencia con sus orígenes de danzas y un largo proceso de sedimentación de esas formas ya regionalizadas.

En los géneros líricos también se resguardan aspectos formales, pero, por su independencia respecto de coreografías preestablecidas, pueden coexistir diversas formas para un mismo género, como en los casos de vidalas, milongas, tonadas y canciones en general.

También coexisten varias formas para los géneros que se corresponden a danzas con coreografía libre, como el chamamé, por ejemplo.

El aspecto morfológico en nuestra música popular suele constituir uno de los capítulos de más fuerte controversia entre los cultores del género, situándose en las antípodas los "tradicionalistas" y los "proyectivos". Sin embargo, para no caer en simplismos que confundan aún más un área de por sí controvertida, es conveniente detenerse en algunas consideraciones.

Cuando el tradicionalista defiende el "respeto a las formas" de un modo prejuicioso, invariablemente descalifica las vertientes de la llamada "proyección" o, por lo menos, desconfía de ellas. En el polo opuesto, y como ejemplo extremo de un prejuicio al revés, se pueden situar las experiencias de proyección que se realizan sin un conocimiento de las formas. En este caso, el concepto de "proyección" es falaz, pues no existe proyección sin modelo que se proyecte.

Si unos defienden las raíces sin frutos y otros los frutos sin raíz, habrá que aprender del árbol que, además de inspirar aquellos términos tan remanidos, nos proporciona un sabio y natural ejemplo de equilibrio. El árbol tiene raíz y copa, pero su forma real no es la que habitualmente miramos o dibujamos, esto es, un tronco y sus ramificaciones hasta la copa. El equilibrio y la verdadera forma del árbol se produce por la ramificación de su raíz en un proceso oculto a nuestra visión, pero que reproduce bajo tierra la forma que vemos arriba de su tronco.

Con la música popular ocurre algo parecido. No hay raíces sin frutos ni frutos sin raíz y, lo que es más dialéctico aún, tanto aquellas como estos tienen sus ramificaciones.

---

* Fragmento del trabajo de Juan Falú *Sistematización de la música argentina para su aplicación pedagógica*, becado oportunamente por el Fondo Nacional de las Artes.
Se trata de consideraciones generales, algunas conceptuales, otras más particulares sobre especificidades de géneros musicales, como un aporte a la discusión de estos temas.

La tendencia a romper con las formas tradicionales no es positiva ni negativa en sí misma. Es más, creemos que responde a una necesidad generacional y cultural de estos tiempos. Si la ruptura puede derivar en productos artísticos impredecibles, lo más probable es que el producto sea interesante si dicha ruptura se lleva a cabo desde un conocimiento de lo que se pretende "romper". De hecho, los ejemplos de proyección folklórica que se instalaron como referencias de la estética musical argentina fueron producidos por compositores e intérpretes que conocían cabalmente los modelos tradicionales. Más aún, los modelos tradicionales que defienden a ultranza algunos sectores con una visión más conservadora del arte fueron en gran parte proyecciones de otros modelos más antiguos. Situarse pues en los extremos de esta cuestión, no es buen camino y menos aún en estos tiempos en que cunde la dispersión de la "identidad" cultural.

Por suerte, las formas musicales, y todo lo que en ellas se contiene y que conforma la estilística musical, resisten a un fuerte avasallamiento cultural operando como una retaguardia que se torna indispensable para reconstituir aquella identidad.

El conocimiento de las formas musicales nos provee **una base de apoyo desde la cual generar la propia libertad creativa** y un código de comunicación colectiva. Este último aspecto es fundamental, pues la música popular es, por naturaleza, colectiva, condición que sería impensable sin la forma.

2. Un ejemplo de forma musical

Tomemos el ejemplo de una zamba, cuya forma es:

Introducción A A B Introducción A A B

siendo que

Introducción:

- tiene una extensión habitual de 8 compases;
- una distribución habitual en dos frases de 4 compases;
- una secuencia habitual de los siguientes grados armónicos por compás:

I - V - V - I --- I - V - V - I

Períodos A:

- tienen una extensión de 12 compases;
- una distribución habitual de tres frases musicales de 4 compases:
  - Primera frase de pregunta (Frase **a**)
  - Segunda frase de respuesta (Frase **b**)
  - Tercera frase de reiteración de respuesta (Frase **b**)

Períodos B:

- tienen extensión y distribución iguales a los períodos **A**, con diferentes tratamientos melódicos y/o armónicos en la frase de pregunta;
- por consiguiente, **B** se diferencia de **A** por la pregunta y se parece por la respuesta, apareciendo esta como una síntesis a modo de cierre.

Ahora bien, esta caracterización de la forma zamba es absolutamente inservible si el interesado en ella no la toca, canta o baila o, al menos, es espectador interesado y comprometido de estas expresiones.

Piénsese en el acompañamiento natural que cada cual, desde su modo de participación, hará de esta forma:

- El público batirá palmas en las introducciones y, especialmente, en la última frase del período **B**.
- El cantor se callará en las introducciones e interpretará el sentido de las preguntas y respuestas como un verdadero diálogo, enfatizando la última frase del período **B**.
- Los acompañantes instrumentales del cantor diferenciarán el “punteo” en las introducciones del “rasgueo” posterior e interpretarán a su vez los rasgueos desde sus formas más simples hasta las más “repiqueteadas” o subdivididas, que tienen lugar de modo creciente a lo largo del período **B**. Por su lado, el bombista callará durante la introducción y luego utilizará recursos expresivos en secuencia similar.
- La pareja de baile acompañará con palmas las introducciones y desarrollará la danza de acuerdo a su coreografía y mensaje particular, hacia el desenlace que representa la última respuesta de **B** y que encuentra a todos, bailarines, cantores, músicos y público, reunidos en una suerte de éxtasis final.

Esta participación colectiva en la que todos responden a consignas establecidas y roles que se complementan entre sí, no es producto de un aprendizaje académico (aunque suele serlo en el caso de las danzas, pero justamente en virtud de un fuerte decaimiento de su cultivo en las reuniones sociales). Es, ante todo, la **expresión de un aprendizaje espontáneo** que, a lo largo de las cadenas generacionales, acaba estableciendo un auténtico lenguaje, un código de comunicación.

Puede afirmarse que la existencia de la forma musical es una condición indispensable para la instalación del código colectivo y que el uso de este, a su vez, facilita el conocimiento de las formas.

3. Un modo de presentación de la forma musical

Siguiendo con el ejemplo de la forma zamba, esta puede graficarse así (forma tradicional):

Introducción	**a**	I	I	I	I	I	
	b	I	I	I	I	I	
	a	I	I	I	I	I	Pregunta
Período **A**	**b**	I	I	I	I	I	Respuesta
	b	I	I	I	I	I	Respuesta
	a	I	I	I	I	I	Pregunta
Período **A**	**b**	I	I	I	I	I	Respuesta
	b	I	I	I	I	I	Respuesta
	a	I	I	I	I	I	Pregunta diferente a **A**
Período **B**	**b**	I	I	I	I	I	Respuesta igual a **A**
	b	I	I	I	I	I	Respuesta igual a **A**

Este ejemplo representa una zamba en su forma más tradicional.

A y **B** representan los períodos musicales. Un período viene a ser como el párrafo de un discurso, que tiene una estructura parcial en relación al discurso total, pero completa en sí misma y con sentido en su trama interior. Estos períodos están compuestos por frases musicales que se complementan a modo de pregunta y respuesta, también llamadas **frases antecedente y consecuente.**

a y **b** representan las frases musicales (Pregunta y Respuesta o Antecedente y Consecuente). Nótese que también aparecen en la Introducción, aunque no siempre como pregunta y respuesta sino a veces como una frase de cuatro compases que se repite.

La introducción

Es necesario tomar la introducción como un componente indispensable de la forma musical. Suele ocurrir –especialmente en las versiones cantadas de tipo doméstico– que se soslaye la introducción o se la reemplace por rasgueos. Esta actitud es comprensible porque la introducción es un párrafo musical que debe interpretarse instrumentalmente y no siempre el intérprete está preparado para ello. Pero debe decirse que, en caso de contar con la aptitud técnica mínima para "tocar" la introducción, el intérprete deberá dar cuenta de su existencia.

Concebida en la danza y el canto como preparación de ambos, desde un punto estrictamente musical la Introducción es parte de la composición y así lo concibe el creador de la obra.

Así vista, la Introducción no es caprichosa, sino que prepara una trama musical y es parte de una estructura que denominamos **forma**.

Muchísimas zambas y tantos otros géneros, contienen introducciones de tal coherencia con la obra, que la memoria musical de la gente las mantiene asociadas al tema principal. Pueden citarse, en este sentido, las Introducciones de "La cuartelera", "Luna tucumana", "Alfonsina y el mar", "Zamba azul", "La nochera" y tantas otras más.

Prestando atención a los ejemplos, podrá observarse que las hay de 8, 9 y excepcionalmente de 10 compases. El hecho de que todas sean populares y de gran aceptación, solo viene a corroborar que las excepciones confirman la regla y que los aspectos formales conservan una estructura pero la sensibilidad de la gente admite un "movimiento" de ellas. Por otra parte, estamos hablando de **formas de introducciones**, más flexibles que la danza propiamente dicha, que comienza con el período "A". Incluso, para diversas danzas, se admiten Introducciones que contengan desde 8 hasta 16 compases.

La zamba "Alfonsina y el mar" contiene una introducción "clásica" a pesar de su concepción musical "moderna". Al mismo tiempo, tal introducción es substituida, al comienzo de la segunda parte de la zamba, por un verdadero interludio que se vincula con la obra y la enriquece. Tales licencias respecto de las formas tradicionales (en este caso, de las Introducciones) sirven para demostrar la dinámica de la música popular, cuyo permanente movimiento no altera la función básica de las estructuras formales en los géneros musicales.

Conseguir ese delicado equilibrio entre el respeto a ciertos códigos tradicionales (formas) y la variación o hasta "transgresión" de esos códigos, sin descaracterizar lo que se quiere expresar (en este caso, una zamba), es en sí mismo una creación artística.

Las introducciones contienen una definición de las formas musicales

Por último y para reforzar el carácter de las introducciones en las diversas formas musicales, debe señalarse que muchas de ellas **ya aparecen definidas desde la introducción**. Expresado de otro modo, hay introducciones específicas para formas musicales específicas y tal singularidad tiene que ver, básicamente con:

- la estructura rítmica;
- el modo mayor o menor;
- la secuencia de grados armónicos;
- la cantidad de compases.

Algunos ejemplos:[1]

- **Gato norteño**. Introducción de 8 compases, en secuencia:

  I - V – V - I

  I - V – V – I

  Cada grado armónico representa un compás. En esta introducción hay una marcación previa de tres negras, preparatoria del pulso.

- **Gato cuyano**. Lo mismo que el norteño, pero con repetición.

  Variante de 9 compases para gatos:

  I – I – V – V

  I - I – V – V – I

  En la repetición del primer grado al principio puede entenderse que el primer compás es preparatorio del pulso y, por lo tanto, la introducción es similar a la tradicional a partir del segundo compás.

- **Chacarera**. Para introducción de 6 compases, esta secuencia:

  V – I - V – I – V – I

Es interesante observar las similitudes en las Introducciones tradicionales de **bailecito**, **cueca norteña** y **carnavalito**: las tres tienen 8 compases más dos compases de coda, en la misma secuencia armónica, diferenciándose en la célula rítmica de cada uno de estos géneros.

Períodos A y B

Para los períodos **A** y **B** puede establecerse una relación música-letra, en tanto que:

- el período musical corresponde a una estrofa o copla poética;
- una frase musical de dos compases corresponde a un verso de la estrofa poética;
- una frase musical de cuatro compases corresponde a dos versos.

La inclusión del concepto de **frase de dos compases** torna necesaria una aclaración sobre las variaciones internas que pueden ocurrir en una forma musical dada. Estas variaciones existen y, de hecho, muchas se gestaron en un proceso de “proyección” folklórica de tal magnitud que se establecieron como verdaderos modelos de otras futuras variaciones o proyecciones, en una dinámica que no tiene otro fin que el movimiento natural de la historia y las estéticas en las culturas de los pueblos.

Como las frases musicales de dos compases son habituales, nos detendremos en esta única variación, reservando el tratamiento de otras variantes formales para los capítulos concernientes a las especies musicales en particular.

---

[1] Puede verse la información completa en el “Cuadro de formas musicales”, más adelante.

Siguiendo con nuestro ejemplo hay, en efecto, zambas cuyos períodos contienen frases de dos compases, **generalmente de pregunta**. Esto no significa una reducción de la cantidad de compases por período, que continúa siendo de doce. Se trata de un simple desdoblamiento de una frase de cuatro compases en dos frases de dos.

El gráfico parcial sería, para un Período **A**, el siguiente:

Frase **a** I I I

pregunta (4 compases)

Frase **b** I I I

Frase **c** I I I I I **respuesta** (4 compases)

Frase **c** I I I I I **reiteración de respuesta**

“La tristecita” (A. Ramírez) se ajusta a esta distribución de frases.

CUADRO DE FORMAS MUSICALES
Especies musicales con coreografía fija (aspecto formal)[2]

Las especies musicales con coreografía fija son aquellas cuya forma está sujeta a una estructura que responde a una coreografía fija preestablecida.

Zamba

Especie coreográfica del noroeste argentino. Se difundió en otras regiones folklóricas de nuestro país.

INTRO	A			A			B		
	Antecedente	Consecuente	Consecuente	Antecedente	Consecuente	Consecuente	Antecedente	Consecuente	Consecuente
	4	4	4	4	4	4	4	4	4
8 compases	12			12			12		

(Se repite la forma)

Las introducciones pueden variar (8 o más compases). Por otra parte, las zambas más antiguas suelen ser monotemáticas.

Cueca norteña

Especie coreográfica del noroeste argentino.

INTRO	A			A			B		
	Antecedente	Consecuente	Consecuente	Antecedente	Consecuente	Consecuente	Antecedente	Consecuente	Consecuente
	4[3]	4	4	4	4	4	4	4	4
8 + 2 compases	12			12			12		

(Se repite la forma)

---

[2] Hay más especies musicales de coreografía fija que las que figuran aquí. En este cuadro incluimos las contenidas en el DVD que acompaña este material.

[3] En “La bolivianita”, cueca norteña grabada en el DVD, el antecedente de A es de 5 compases.

Las introducciones pueden variar (8 o más compases).

Intro - Secuencia armónica (tradicional)
| VII | III | V | Im |
| VII | III | V | Im-V | Im-V7 | Im |
(VII) (VII)

Cueca cuyana

Especie coreográfica de la región cuyana.

INTRO	A				A			B		
	Antecedente	(repite ant.)	Consecuente	Consecuente	Antecedente	Consecuente	Consecuente	Antecedente	Consecuente	Consecuente
	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
12 compases	16				12			12		

(Se repite la forma)

Las introducciones pueden variar (8 o más compases). En Cuyo se suele agregar un compás de reposo al final de la introducción.

Chacarera

Especie coreográfica del noroeste argentino.

INTRO	A	INTRO	A	INTRO	A	A o B
6 u 8 compases	8	6 u 8	8	6 u 8	8	8

(Se repite la forma)

Las chacareras más antiguas suelen ser monotemáticas.

Intro - Secuencia armónica (tradicional)


Chacarera doble

INTRO	A	INTRO	A	INTRO	A	A o B
6 u 8 compases	12	6 u 8	12	6 u 8	12	12

(Se repite la forma)

Las chacareras dobles más antiguas suelen ser monotemáticas.

Bailecito

Especie coreográfica del noroeste argentino.

INTRO	A	A	B	A
8 + 2 compases	8	8	8	8

(Se repite la forma, generalmente 2 veces más)

Las introducciones pueden variar (8 o más compases). Los temas A generalmente suelen ser de 8 compases y pueden presentar fraseos irregulares, como sucede en el ejemplo grabado.

Intro - Secuencia armónica (tradicional)
| **VII** | **III** | **V** | **Im** |
| **VII** | **III** | **V** | **I m-VII** | **Im-V7** | **Im** |

Gato norteño

Especie coreográfica del noroeste argentino.

INTRO	A	A	A o B	Interludio	A	Interludio	A o B
	4	4	4				
8 o 9 compases	12			8	4	8	4

(Se repite la forma)

Intro de 8 compases - Secuencia armónica (tradicional)
| **I** | **V** | **V** | **I** | **I** | **V** | **V** | **I** |
Intro de 9 compases - Secuencia armónica (tradicional)
| **I** | **I** | **V** | **V** | **I** | **I** | **V** | **V** | **I** |

Gato cuyano

Especie coreográfica de la región cuyana.

INTRO	A	A	B	B'	Interludio	A	Interludio	B'
	4	4	4	4				
16 compases	16				8	4	8	4

(Se repite la forma)

Las introducciones pueden variar (8 o más compases).

Escondido

Especie coreográfica del noroeste argentino.

INTRO	A	A	A	A	B	A	A	B	A	A	B
	4	4	4	4		4	4		4	4	
8 o 9 compases	16				8	8		8	8		8

(Se repite la forma)

Huella

Especie coreográfica que se bailó y difundió tanto en el sur como en el norte del país, pero persistió más en la región surera (provincia de Buenos Aires y centro del país).

INTRO	A	A	B	B o C	A'
8 + 8 compases	8	8	8	8	8

(Se repite la forma)

Las introducciones pueden variar (8 o más compases). El orden de los temas puede ser también **A A B B A** y las huellas más antiguas suelen ser monotemáticas.

Intro - Secuencia armónica (tradicional)
||: **I** | **IV** | **VII** | **III** |
| **I** | **IV** | **V** | **I** :||

Triunfo

Especie coreográfica que se bailó y difundió tanto en el sur como en el norte del país, pero persistió más en la región surera (provincia de Buenos Aires y centro del país).

INTRO	A	Interludio	B	Interludio	A	Interludio	B	Interludio	C
6 compases	6	6	6	6	6	6	6	6	6 (o 10)

(Se repite la forma)

Los triunfos más antiguos suelen ser monotemáticos y los interludios repiten la introducción.

LOS GÉNEROS MUSICALES BIRRÍTMICOS

1. Consideraciones generales sobre la birritmia en el folklore argentino

Una significativa parte de los géneros musicales argentinos pertenece a sistemas birrítmicos. Esta condición tiene que ver seguramente con las influencias musicales hispánicas. De hecho, desde México hasta la América austral –región de dispersión hispánica a partir de la conquista del territorio– pueden hallarse géneros musicales populares birrítmicos. En nuestro país tal condición consiste en la yuxtaposición de compases de 3/4 y 6/8. La yuxtaposición, en este caso, es de melodías con predominio del 6/8 y base de acompañamiento rítmico con predominio del 3/4.

¿Qué ocurre cuando el carácter de un género musical es birrítmico? Pues, que será modificado o desvirtuado si se lo reduce a una única acentuación. Veamos:

1. **Reducir lo birrítmico a una única acentuación de 3/4.** No supone ninguna desvirtuación estilística, puesto que la birritmia se producirá naturalmente entre la base rítmica del 3/4 y las melodías que se presentan naturalmente en el compás de 6/8.
2. **Reducir lo birrítmico a una única acentuación de 6/8.** Tomemos la partitura de una línea melódica de zamba, con abundantes compases en 6/8 y escasos o ninguno en 3/4 (las hay así, y muchas). Imaginemos que quien la lee toca un instrumento melódico, como la flauta. Si nuestro flautista lee lo que está escrito (una melodía en 6/8) y no siente lo que no lo está (una base rítmica en 3/4), habrá tocado una melodía **con forma de zamba pero sin carácter de zamba.**

Hagamos más evidente nuestro ejemplo. Ahora el flautista toca la misma partitura acompañado de un bajista –el bajo, como sabemos, además de su participación armónica provee un soporte rítmico–. El bajista lee un cifrado de la melodía del flautista y, como este, lo hace en 6/8, puesto que acompaña una melodía en esa división. La zamba continuará brillando por su ausencia.

En cambio, si el bajista lee su cifrado en 3/4 aparecerá el carácter de zamba. Decimos “apareció”, lo que significa que no está del todo instalado.

¿Qué hacer, mientras, para que nuestro flautista entre en el mundo birrítmico? En la medida en que se aferre a la partitura en 6/8 como única herramienta, será muy difícil. El camino deberá ser el aprendizaje de los géneros birrítmicos como tales:

- incorporar la práctica de la birritmia como paso previo a la lectura de melodías que suelen dividirse en 6/8;

- incorporar las células rítmicas básicas de cada género a interpretar, aún cuando su función específica sea tocar melodías que suelen dividirse en 6/8;
- practicar la lectura de melodías en 6/8 con un pulso corporal en 3/4, apoyado sobre todo en las dos últimas negras.

De hecho, este camino es el apropiado no tan solo para los instrumentistas melódicos, sino para todo aquel interesado en la temática.

En cierto sentido, cuando de melodías se trate, debe leerse lo que está escrito (6/8) “sintiendo” lo que no lo está (3/4).

Observación

Las simplificaciones en esta materia corren el riesgo de inducir a esquematismos y ortodoxias, que redundan generalmente en la rigidez interpretativa musical. Cuando hablamos de melodías en 6/8 no debe suponerse que estas contienen siempre tal división. En la variación está una de las principales riquezas de nuestro folklore y un ejemplo interesante es la existencia de melodías con frases alternadas de 6/8 y 3/4. Esta alternancia es un ejemplo de la convivencia de ambas divisiones en un sentido horizontal. Hasta ahora, al analizar la yuxtaposición birrítmica, nos estamos refiriendo a una convivencia en el sentido vertical: melodías en 6/8 con base rítmica en 3/4.

Ejemplos de birritmia en sentido horizontal

Este tipo de birritmia se presenta a lo largo de líneas melódicas, en cuya secuencia se alternan compases en 6/8 con otros en 3/4. La distribución de unos y otros no obedece a reglas fijas. Basta analizar las frases musicales de cuatro compases de una gran cantidad de composiciones (dentro de las formas birrítmicas), para percatarse de ello.

Sin embargo, la distribución a la que nos referimos no es azarosa, sino que responde a un especial sentido del equilibrio que subyace en músicos e intérpretes “educados” en la birritmia.

Llama la atención un caso de distribución de esta birritmia horizontal: el de las frases cuyo penúltimo compás se divide en 3/4 (recuérdese que estamos refiriéndonos a melodías), como si el canto previo en 6/8 alentase la necesidad de descansar en la acentuación del 3/4. Esto es notorio en cuecas y tonadas, géneros birrítmicos en que el 6/8 tiene una suerte de preeminencia no tan solo en lo melódico, sino en el propio pie rítmico.

Birritmia con preeminencia del 3/4. Se observa en los **géneros del noroeste**, y el **triunfo** pampeano. La visualización del 3/4 se ve facilitada desde la percepción de los aspectos rítmicos o, más precisamente, del **pie o base rítmica** en cada genero musical.

En uno de los ejemplos más felices respecto de la preeminencia del 3/4 en los géneros aquí denominados birrítmicos, Adolfo Ábalos describe un conjunto folklórico del campo, cuando se estilaba la formación tradicional de violín y/o bandoneón como instrumentos cantantes, guitarra como acompañante y bombo como percusión:

> Escuchando la orquesta a corta distancia, se perciben todos los sonidos.
> Escuchando a mayor distancia, se van diluyendo los sonidos de menor alcance.
> Alejándose a "una legua", se escuchará solamente el bombo y de este, los golpes en el parche que corresponden a las segunda y tercer negra del 3/4.

Imaginemos esta vivencia de escuchar zambas, gatos, chacareras, etc., en cuanta reunión social se amenizaba con conjuntos folklóricos, incluyendo entre los oyentes a los presentes a la reunión y los "ajenos" que escuchaban el bombo a "una legua": la incorporación colectiva, desde el punto de vista de la rítmica fue, naturalmente, del 3/4.

Sobre esta base rítmica, la creación de melodías total o parcialmente binarias es casi como un juego. Un hermoso juego rítmico en el que se conjuga la gracia, el estilo y el carácter de buena parte de nuestros géneros folklóricos.

Birritmia con preeminencia del 6/8. Se observa en la **tonada** y **cueca cuyana**, así como en la **huella pampeana**. Tal preeminencia, a nuestro entender, se explica por la ausencia del bombo en la tradición de estos géneros.

Acentuaciones y timbres: un camino hacia la birritmia

Las células rítmicas –que, para el caso, se corresponden con las percusiones características– contienen dos elementos fundamentales que nos preparan para la comprensión birrítmica: las **acentuaciones** y los **timbres.** Ambos se combinan entre sí y con las divisiones en 3/4 y 6/8.

Tanto las acentuaciones cuanto los timbres graves, definen claramente el 3/4, apoyado en sus dos últimas negras.

Ahora bien, tómese en cuenta el golpe agudo correspondiente a la segunda negra con puntillo del 6/8. Es el golpe agudo en el aro del bombo y el chasquido en el rasgueo de la guitarra. Su posición es permanente en ese lugar –no tan sólo en la zamba, sino en todos los géneros birrítmicos–, dividiendo claramente a estas células rítmicas en dos tiempos, cada cual correspondiente a una negra con punto.

Este chasquido o golpe de aro responde a una acentuación particular, pues es el más acentuado de los golpes agudos. Más aún, puede eventualmente ser tan acentuado como los golpes graves de las segunda y tercer negra, como respuesta a una necesidad interpretativa. Entonces podemos afirmar que:

- sea cual fuere la intensidad del chasquido o golpe de aro, este tiene un carácter que lo diferencia de la segunda y tercer negra;
- al ser diferenciado, marca claramente la división del rasgueo (o célula rítmica o unidad de percusión) en dos tiempos.

La asociación **golpes graves en 3/4 + golpes agudos en 6/8** es una de las claves en los sistemas birrítmicos y su distinción ayuda notablemente al entendimiento y la práctica de estos.

Corrientes interpretativas de los géneros birrítmicos

Antes de proseguir y dado que este es un punto de controversias, intentaremos demostrar que la existencia de estas diferencias de puntos de vista viene a confirmar la riqueza de nuestro acervo musical.

Se pueden distinguir al menos tres corrientes interpretativas de lo que aquí denominamos géneros birrítmicos (3/4 y 6/8):

- Posición academicista que transcribió dichos géneros en la división de 6/8.
- Posición folklórica estilística, que defiende la división y, obviamente, la escritura en 3/4.
- Posición folklórica revisionista, que defiende la birritmia 3/4 - 6/8.

Intentaremos explicar que ambas posiciones folklóricas plantean diferencias formales y acaban unificándose en la práctica. En cambio, la posición académica es actualmente severamente criticada por las otras.

Posición academicista. La denominamos así porque representa la tarea de transcribir géneros folklóricos para la interpretación académica. Esta tarea fue llevada a cabo por músicos formados académicamente pero con escasa experiencia en la interpretación de la música folklórica popular. Producto de esta falta de vivencias, las transcripciones reprodujeron lineal y parcialmente las divisiones en 6/8 que suelen tener las melodías de los géneros birrítmicos, dejándose de lado la marcación de 3/4 que subyace en las células rítmicas y coexiste con el 6/8 de las melodías. Al dejar de lado esta coexistencia, se marginalizó de las partituras el elemento más original y de definición estilística de estas especies musicales. El resultado no podía ser otro que las interpretaciones "lavadas", "cuadradas" o "valseadas" de los géneros en cuestión.

Posición folklórica estilística. Surge como reacción ante los "peligros" aparejados con la difusión de la anterior. Defendida por verdaderos maestros de la estilística folklórica, como Adolfo Ábalos –adalid de esta posición y modelo indiscutible para los cultores de música argentina– o Hilda Herrera –forjada en las escuelas de Abalos y "Tucho" Spinassi y creadora de un estilo personal en la interpretación y composición de música argentina–, se fundamenta en un profundo conocimiento del "toque" estilístico popular.

La base del planteo es que el **3/4 define el carácter de los géneros** que aquí aparecen como birrítmicos, categoría que niegan de plano. Sin embargo, es de hacer notar que la negación de la birritmia y por lo tanto del componente de 6/8, aparece –creemos– como un **mecanismo de defensa ante las desviaciones academicistas en el uso unilateral del 6/8.** Sostenemos esto porque, escuchando atentamente a los maestros mencionados, manejan con naturalidad la birritmia, o las alternancias entre una y otra división, pero sin descuidar jamás que su pulso interior se apoya en las tres negras que consideran –y son, en efecto– "estratégicas".

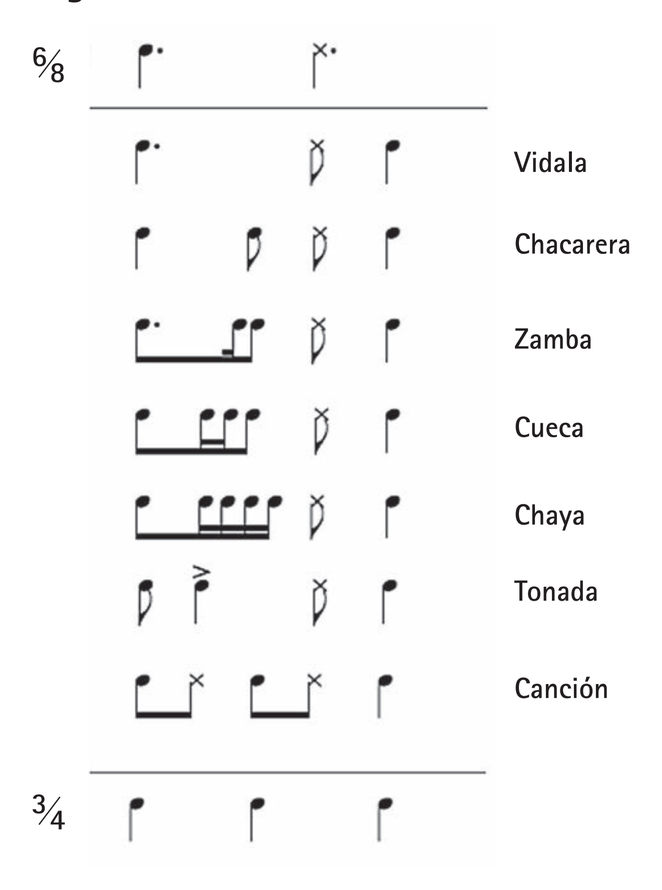
Posición folklórica revisionista. Sustentada en este trabajo y por maestros como Oscar Cardoso Ocampo, Oscar Alem y Eduardo Lagos, su fundamentación está ya contenida en este mismo capítulo.

En la medida que la apreciación birrítmica reconoce la división del 3/4 como un elemento inherente a los géneros –que "está" simplemente porque es parte constitutiva de los mismos desde los orígenes– y que el 6/8 es un complemento, la diferencia con la posición anterior pasa a un terreno formal. Digamos que **tal diferencia se expresa en el modo de escribir, pero no de tocar**, pues se parte de una intención similar.

Vistas así las cosas, aceptar la birritmia deja de constituir un "peligro interpretativo" del tipo academicista. De hecho, Eduardo Lagos reconoce en Adolfo Ábalos a su "maestro de música folklórica" y este ve en su "discípulo" la proyección de sus principios estilísticos.

Según Oscar Cardoso Ocampo el 3/4 es cultural, está en la memoria de la gente. Es indiscutible. Pero el 6/8 tiene existencia real, está en la mayor parte de las melodías, no solo argentinas. Desde el guapango mexicano hasta los géneros más australes, se puede observar una convivencia birrítmica. Lo rico de nuestro folklore –afirma– es justamente que el creador tenga incorporado el 3/4 y componga en 6/8. Es como un juego y allí reside uno de los atractivos principales de nuestra música. El compositor imagina una nueva obra silbándola en 6/8. Cardoso Ocampo reconoce la división del 6/8 en las melodías, sobre un 3/4 "cultural", heredado, que siempre está transitando, sea en el cuerpo del intérprete u oyente, sea en las regiones graves del instrumento. Considera que los géneros folklóricos birrítmicos deben escribirse birrítmicamente. Como pianista, defiende la escritura en 6/8 para mano derecha y en 3/4 para mano izquierda. Homogeneizar la escritura en cualquiera de estas divisiones, implicará siempre un esfuerzo excedente para el lector de la partitura. Más aún, desde su experiencia de arreglador y director, nos da cuenta de la facilitación que supone dirigir una orquesta también birrítmicamente.

2. Patrones rítmicos básicos de las especies birrítmicas del folklore argentino



Obsérvese que:

- En el nivel superior figuran las dos negras con puntillo correspondientes al compás de 6/8.
- En el nivel inferior, las tres negras del compás de 3/4.
- Tal distribución no es azarosa, dado que el 6/8 aparecerá habitualmente en las melodías, mientras el 3/4 lo hará generalmente en los planos graves de percusiones y rasgueos[4].
- Por tanto, ambas figuraciones corresponden a referencias de los dos compases y no a patrones rítmicos, que son los situados entre aquellas.

La observación de este cuadro permite establecer algunos parámetros. Las figuras comunes a todos los patrones son:

- el golpe agudo coincidente con el segundo tiempo del 6/8, **siempre agudo**;
- el golpe grave coincidente con el tercer tiempo del 3/4, **siempre grave**.

---

[4] Dado que el 3/4 también tiene presencia en las melodías, alternándose con la más frecuente división de 6/8, podemos considerar a la birritmia en dos sentidos:
a) **Birritmia vertical**, que alude a la yuxtaposición de ambos compases, cuando la melodía discurre en 6/8 y simultáneamente los acentos de los acompañamientos en 3/4.
b) **Birritmia horizontal**, cuando en el propio discurso melódico aparecen, alternándose, ambos compases.

De esta sola y sencilla constatación puede inferirse que dichos golpes, por ser comunes a todos los patrones y por definir timbres y acentos, son los "golpes estratégicos" o fundamentales de las especies en cuestión. Podría decirse que ellos definen un modo argentino –no exclusivo, desde que se manifiestan en buena parte de las especies birrítmicas de la América hispana– y que todos los demás golpes[5] se encargaran de conferirle identidad propia a cada una de las especies en particular.

Resumiendo:

- Lo común a todas las especies birrítmicas: 2° tiempo del 6/8 y 3° tiempo del 3/4.
- Lo particular de cada especie: golpes restantes.

Es muy interesante detenerse en los golpes generales: están situados hacia el final del compás.

Desde el punto de vista de los acentos, es hacia el final del compás que se destacan. En la perspectiva de 6/8 será la 2° negra con puntillo más acentuada que la 1°. En la perspectiva de 3/4, serán la 2° y 3° negras más acentuadas que la primera.

Desde el punto de vista tímbrico, son también estas figuras "estratégicas" las que definirán los contrastes agudos y graves fundamentales.

El primer tiempo

¿Cuál es, entonces, la funcionalidad del primer tiempo y su carácter principal? Su función es potenciar aquellas figuras, desde su propia ambigüedad. Es decir, funciona como golpe variable –o como tiempo no golpeado– frente a los elementos fijos de cada rasgueo y/o percusión.[6] En su ambiguedad, puede presentarse:

- Fuerte o débil (preferentemente débil, para no alterar el protagonismo de los acentos antes mencionados).
- Agudo o grave.
- Presente o ausente.

---

[5] Insistimos con la acepción "golpes" pues la interpretación de estos patrones ha de basarse en rasgueos y/o percusiones, generalmente.

[6] La recurrente expresión "rasgueo y/o percusión", intenta asimilar ambas formas alrededor de estos patrones desde que, generalmente, una es imitación de la otra. La identidad rasgueo-percusión es clarísima en las especies con uso tradicional del bombo, y que en general corresponden a la región folklórica del noroeste. En tales casos las consideraciones sobre timbres y acentos se pueden apreciar nítidamente.
En cambio, las especies sin tradición de bombo, por ejemplo las de Cuyo, fueron catalogadas un largo tiempo como ancladas en el 6/8. Esta consideración es, a nuestro juicio, errónea, pues nada indica que una cueca o una tonada sean menos birrítmicas que una zamba o un gato. Simplemente, en las primeras aparecerá menos expuesto el 3/4, pero una menor exposición no significa su ausencia.

Lo agudo, lo grave y la "gravedad"

Tal vez valga la pena una apreciación vinculada a la estética musical argentina de los noventa y los años que corren: hay una manifiesta tendencia a realzar un folklore festivalero prácticamente reducido a un rol social de "descarga", entretenimiento y algarabía. Esta valorización ha determinado un sensible aumento de la velocidad y el uso (cuando no abuso o mal uso) de la batería, tengan o no las músicas tradición de percusión.

Sin cuestionar el uso de la percusión, sino el abuso de la batería y el aumento de la velocidad, puede notarse esta secuencia:

- En velocidad pierden los graves (por falta de tiempo y espacio para su resonancia) o sea, se diluye bastante el acento en 3/4.
- Por la misma razón, en velocidad ganan presencia los agudos o sea, cobra preeminencia el 6/8, aún en géneros con fuerte tradición de 3/4.
- Perder gravedad debe entenderse más allá de lo tímbrico: es perder centro de gravedad.

Estas consideraciones son necesarias a la hora de revalorizar las interpretaciones y son fácilmente aplicables en la práctica, esto es, en la mano izquierda del pianista, en el cuero del bombo, en las bordonas del guitarrista que rasguea, en el pulgar derecho del guitarrista que toca.

GÉNEROS MUSICALES REGIONALES

Noroeste: *gato, chacarera, zamba, baguala, vidala, carnavalito o huayno, escondido, bailecito y chaya.*

Debe señalarse que algunos de estos géneros tienen arraigo en otras regiones, particularmente la zamba y el gato y, en sentido decreciente, la chacarera y el bailecito. Su ubicación en el Noroeste obedece a la convicción de que estos géneros tienen mayor sedimentación, desarrollo, representatividad y vigencia en esta región, sin que ello signifique un menoscabo de la significación que tienen en otras regiones culturales, donde fueron gestados con gran altura musical y poética.

La zamba en particular, puede y debe considerarse, a la par del tango, como música nacional más que regional.

Noreste o Litoral: *chamamé, rasguido doble, canción y chamarrita.*

Cuyo: *tonada, cueca cuyana, gato cuyano.*

Región Pampeana: *milonga, huella, triunfo, cifra, estilo.*

Río de la Plata: *tango, vals, milonga porteña.*

Región Patagónica: aún reconociendo los movimientos relativamente recientes de recuperación y/o instauración de un folklore regional patagónico, en el que se destaca la presencia del *loncomeo* o de las llamadas *milongas chorrilleras*, hemos preferido abstenernos de incursionar en su desarrollo. La razón es sencilla: por tratarse de un folklore regional que está en proceso de sedimentación, no nos consideramos en condiciones de conceptualizarlo o sistematizarlo.

1. Criterio de selección de géneros musicales

Hemos elegido especies musicales cuya presencia es más viva en la actualidad y que, a la par de su **vigencia**, reúnen otras dos condiciones fundamentales: **representatividad y carácter tradicional.**

Si bien todas las especies musicales folklóricas son tradicionales, no todas reúnen aquellas tres condiciones al mismo tiempo. Esta es la razón por la que no se abordarán decenas de ellas, por carencia o debilitamiento de su carácter colectivo (**falta de representatividad**) o por extintas o en vías de extinción (**falta de vigencia**).

La exclusión de géneros, lejos de suponer una subestimación de ellos en cuanto objeto de estudio y de regocijo para el espíritu cuando son interpretados, tiene que ver con un objetivo práctico de este trabajo: **facilitar la identificación, la comprensión estilística y la interpretación de formas y ritmos que integran los códigos de comunicación actuales.**

Para los que se introducen en esta tarea, será mucho más arduo emprenderla con géneros musicales sobre los cuales el interesado difícilmente encontrará un “retorno” en la interpretación del “otro”.

Por otra parte, los géneros seleccionados pueden actuar como vehículos idóneos para vincular a los adeptos con el rico y múltiple mosaico de formas musicales argentinas, que ofrece verdaderas joyas tales como los **cielitos**, **tristes**, **vidalitas** y **estilos pampeanos**, la **refalosa cuyana**, las **polcas** de diversas regiones o innumerables danzas de carácter nacional, como el **palito**, el **cuando**, la **condición** o el **pericón**.

2. Géneros líricos y coreográficos

Como fue dicho, nuestras músicas regionales se nutrieron de danzas. En este sentido, casi todos los géneros musicales argentinos son coreográficos. En consecuencia, los géneros líricos son escasos pero, sin embargo, de fuerte gravitación. Tal vez su peso devenga de la singularidad de su condición, ya que al desprenderse de las típicas coreografías introducidas por el conquistador, aparecen como expresiones predominantemente criollas de los acervos regionales.

Los géneros musicales líricos son:

- **vidala y baguala**, en el noroeste;
- **chaya** riojana;
- **tonada**, en Cuyo;
- **milonga**, **estilo** y **cifra** pampeana;
- **guarania** y **canción**, en el litoral.

Las danzas argentinas, por su lado, se clasifican en:

- individuales (malambo);
- colectivas (carnavalito);
- de pareja suelta con coreografía fija (zamba);
- de pareja tomada con coreografía libre (chamamé).

Tal como fuera aclarado anteriormente, los géneros musicales a incluir en cada una de estas categorías son muchos más que los aquí citados. La vivencia de las danzas folklóricas aporta experiencias insustituibles que luego se traducirán en la cabal interpretación musical.

En efecto, cuando de géneros coreográficos se trate, el intérprete deberá aproximarse a la percepción que, en el caso del músico popular, es global por naturaleza. Por global, nos referimos a una estructura o forma que incluye aspectos rítmicos, melódicos, armónicos, poéticos y coreográficos y que, sin embargo, es significativa en su totalidad y no por la mera sumatoria de esos aspectos.

Acostumbramos citar algunos tipos de acercamiento que desde los grandes centros urbanos se dirigen hacia el cultivo de los géneros regionales. En los años ochenta, década que ya marca un corte en la transmisión cultural de generación a generación, se produce una fuerte identificación con los aspectos rítmicos de la chacarera y, posteriormente, del chamamé.

Pues bien, una cosa es identificar el ritmo de la chacarera y otra muy diferente identificarse con la chacarera. Ni hablar del grosero reduccionismo que consagra a la chacarera como expresión "alegre", condenándola a una unidireccional significación.

Obviamente no puede pretenderse que un joven porteño ávido de conocimiento vivencie la chacarera como lo hace cotidiana y naturalmente un santiagueño, ni debe invalidarse la iniciativa. En todo caso, los adultos artistas y docentes tenemos la obligación de apoyar este camino, poniendo al alcance de los jóvenes los mejores modelos de la cultura.

Solemos sugerir, en este sentido, que el aprendizaje de la música popular sea el resultado de la práctica antes que del mero conocimiento teórico y que dicha práctica sólo será eficaz si se aplica la antigua y sencilla receta de reunirse a "hacer" música. Este "hacer" supone un compromiso afectivo y de real participación, ya sea como intérpretes o simples cultores de música. Al mismo tiempo, son estas vivencias colectivas las que multiplican e integran los diversos aspectos antes señalados y que conforman el estilo propio de un género musical popular.

Decir que la zamba es romántica, la chacarera vigorosa, o la cueca graciosa; que hay picardía en el gato, candor en el bailecito o solemnidad en la huella es, en teoría, una verdad a medias, pero bastará con escucharlas, danzarlas o apreciarlas correctamente danzadas, para entender el carácter singular de cada danza. Si la experiencia es más protagónica, como en efecto es la del intérprete, se aprehende o incorpora cabalmente dicho conocimiento.

3. Región Noroeste

Zamba

Es una danza nacional. En tal sentido, su ubicación en la región noroeste puede resultar arbitraria. Sin embargo, es en el noroeste argentino donde reside el semillero más significativo de la zamba, no tan solo desde un punto de vista cuantitativo, sino también por haberse desarrollado allí la más dilatada proyección histórica del género: desde sus formas más tradicionales hasta las composiciones de Gustavo Leguizamón.

Deriva de la zamacueca, que a su vez proviene del fandango español. La zamacueca, con centro en el Perú y difusión hacia Chile, Bolivia, ingresa a nuestro territorio por Cuyo (desde Chile) y el Norte (desde Bolivia). Esta zamacueca toma del fandango el lenguaje amoroso, al que acrecienta con el agregado criollo del pañuelo.

En Chile adquiere la denominación de cueca o chilena, denominación esta última que estimuló el nacionalismo peruano cuando, en plena guerra con Chile, trocó la designación de zamacueca por la de marinera, en homenaje a su marina de guerra.

Ya en nuestro país y con la denominación de zamba, pasó a constituirse en el género nacional por excelencia, sea en forma de danza, de canto o instrumental.

Danza amorosa, su coreografía es fija y se resume en una trama de seducción entre hombre y mujer. Decimos entre y no "del" hombre "hacia" la mujer, pues a pesar de la aparente iniciativa masculina en la búsqueda de su pareja, la mujer seduce al hombre en su propio "rehuir". El alejamiento, en este caso, no pasa de una simulación o de un juego que se integra dialécticamente con el lenguaje de acercamiento de miradas y pañuelos.

El modo más completo de aprehender una zamba en su forma musical consiste en integrarla –sea como partícipe o espectador interesado– a sus expresiones coreográficas y poéticas.

Gato norteño

Danza de coreografía fija. Si bien desciende de Lima, hay documentos que atestiguan su presencia en México, Colombia, Chile, Bolivia, Uruguay y Paraguay. Pero es en nuestro país que, ingresada por el norte desde 1800, adquiere forma definitiva y se afinca en las diversas regiones culturales argentinas.

Ya como forma musical (instrumental o con letra cantada), el gato se compone, interpreta y danza en todas las regiones argentinas, pero es en Santiago del Estero donde mantiene mayor vigencia colectiva y tradicional.

Su enorme difusión no fue solamente territorial, sino también social pues lo abrazó tanto el gaucho como la aristocracia de todas las provincias. Se dice que el mismo Rosas "punteó un gato" en cierta reunión en Los Cerrillos entre 1820 y 1821. Desde 1837 es acogido en el Circo Criollo que, como se sabe, fue un importante receptor y transmisor de las culturas populares.

Es probable que su nombre derive de una antigua copla popular, con forma de "seguidilla" española, esto es, versos intercalados de siete y cinco sílabas. Esta forma, de gran arraigo, se mantiene hasta hoy en el gato y otras formas musicales, como la huella pampeana.

Salta la perdiz madre
Salta la infeliz
Que se la lleva el gato
El gato mis-mis

Los diversos nombres que tuvo esta danza, como perdiz o gato mis-mis, pueden originarse en esta copla popular.

Chacarera

Danza de coreografía fija. Si bien centrada y muy cultivada en Santiago del Estero, la chacarera navega también por las profundidades del inconsciente colectivo tucumano y salteño.

La chacarera forma parte de un grupo numeroso de danzas folklóricas sustentadas en una célula rítmica que algunos llaman "tipo gato", tal vez por ser el gato la especie más añeja de este grupo de danzas. Además de chacareras y gatos, esa base rítmica acompañará bailecitos, escondidos, huellas, triunfos y un buen número de danzas menos vigentes.

Tal vez menos pícara que el gato o menos tierna que un bailecito, la chacarera es tenaz y vigorosa, incansable como sus intérpretes, adecuada para ese canto expansivo santiagueño, mucho menos instrospectivo que el modo de los vecinos tucumanos. Y es danza vital, agreste y sensual como pocas.

Y es bombo. Sin zambas, gatos ni chacareras, casi estaríamos condenados a la proscripción de formas percutivas en nuestro folklore.

Chacarera trunca

Danza de coreografía fija. Se caracteriza por una acentuación particular de sus melodías, cual es la de descansar en el tercer tiempo en sus compases de resolución (generalmente cada dos compases). Un modo práctico de incorporar la acentuación de la "trunca" es tocar cifrados que "obliguen" a un descanso armónico en el tercer tiempo, como en la introducción de "La vieja":

Em	Em B7 Em
Em	Em B7 Em
Em	Em B7 Em

Desde el punto de vista melódico, es útil observar cada dos compases la distribución de sus figuras habituales:



Primer compás: en 6/8 y con la última corchea en síncopa, ligada a la corchea del compás siguiente.

Segundo compás: en 3/4 y con última negra en función de reposo melódico y armónico.

Bailecito

Danza de coreografía fija. En relación con sus aspectos rítmicos, y la célula rítmica básica, se aplica lo mismo que lo expuesto en el gato y la chacarera.

Generalmente en modo menor, los bailecitos responden a una secuencia armónica que ya queda establecida en sus introducciones características:

| G7 | C | E7 | Am |
| G7 | C | E7 | Am G | Am E7 | Am |

Esta secuencia de grados armónicos es habitual en la música del altiplano, y en general responde a culturas musicales de fuerte raíz indígena pertenecientes a la civilización incaica (y culturas previas a los incas). Se encuentra en Ecuador, Perú, Bolivia y norte chileno y argentino.

Puede arriesgarse la hipótesis de que en tal secuencia subyace el pentatonismo autóctono, ya fusionado con aportes "modernos", que pueden sintetizarse en el uso del acorde E7 (que contiene el intervalo de tercera "sensible", inexistente en el pentatonismo).

Hay, incluso hoy, una utilización que mezcla los modos antiguo y nuevo, de resolución a la fundamental (en este caso, Am):

- El G del 8° compás representa el modo antiguo equiparable, en este caso, al Em (como V de Am).
- El E7 del 9° compás representa el modo nuevo (E7 como V grado de la escala menor armónica).

Acerca de las similitudes y diferencias entre gato, chacarera y bailecito

Más allá de sus similitudes rítmicas y diferencias de formas, estos géneros tienen su propia singularidad. En general, el gato será apropiado para lo picaresco, la chacarera para expresar más vigorosamente las emociones y el bailecito para el galanteo. De hecho, los tres géneros expresan estas y otras temáticas de la canción (paisajismo, reflexión social, tramas existenciales).

En la singularidad de estos géneros, entra también (y vinculado al carácter de cada uno), un **tempo** que los diferencia: el bailecito será el más pausado y el gato el más rápido.

Observación: recuérdese, a propósito del tempo, que cada género puede tener diversas velocidades, ajustadas generalmente a la temática específica de la composición.

Baguala

La baguala es el canto ancestral de nuestro país. Su área de difusión son los montes, valles y quebradas del noroeste, en particular los Valles Calchaquíes, que se extienden desde Jujuy hasta Catamarca, pasando por Salta y Tucumán.

Anterior a la llegada del conquistador y vigente en nuestros días, la baguala perdura como la única expresión indígena, libre de fusiones. Su canto se basa en melodías que transitan los tres sonidos del acorde perfecto mayor, en diferentes combinaciones y octavas.

La amplia tesitura de una baguala exige del cantor o cantora una utilización de la voz de cabeza o falsete, técnica desarrollada en altísimo grado. Se acompaña con caja, que es percutida en tres tiempos por el mismo cantor.

La temática de la baguala es diversa, pero siempre espontánea. El propio intérprete es el autor de la letra, basada en un motivo o situación presente.

Según Leda Valladares, la baguala es un canto cósmico, apreciación que seguramente remite al contexto en que se gesta esta expresión autóctona:

- su carácter ancestral que remite a los orígenes;
- su entorno paisajístico (la montaña y su vecino inmediato que es el propio cosmos).

La fuerza intrínseca de esta forma de canto, ha teñido, sea melódica o rítmicamente, otras formas musicales del noroeste argentino. En particular, ha influenciado melódicamente en muchas zambas, vidalas y chayas. Citamos a Leda Valladares:

> Grito en el cielo, nos instala en el canto ancestral con una técnica de expresión milenaria y poderosas melodías.
> Los sagrados cantores de los valles, los “vallistos” que descienden de los siglos andinos nos están esperando en los cerros del noroeste argentino para revelarnos otra dimensión del canto, terrestre y sideral. Al escucharlos aterrizamos en América y la descubrimos. Su discurso de cantores es la suprema desnudez: solo tres notas escalofriadas por la voz del abismo. Este rayo nos inicia en el canto planetario que establece la jerarquía del grito y el lamento como sacralidades del iniciado.
> Los “vallistos” nos alumbran el despeñadero del canto. De ellos buscamos sus secretos, su repertorio, sus baqueanías y zarpazos.
> Para los que claman “las fuentes” queda sonando esta magia, y para esas multitudes estudiantiles que sin saberlo van suplicando raíces para afincar su sed de rumbo y belleza.
> La montaña nos muestra el milagro. Las ciudades deberán bendecirlo y enarbolarlo para que cumpla su misión de epicentro solar.

Vidala

Género lírico, no coreográfico. Su emparentamiento con la baguala puede visualizarse en la rítmica de tres tiempos y en el carácter.

La vidala posiblemente signifique algo así como “¡Ah! Vida”, una forma exclamativa de referirse a la vida misma.

De caracter existencial, la vidala es el género adecuado para expresar cantando emociones y situaciones tales como el amor, el olvido, la distancia, la soledad, la muerte o la vida misma.

Definida por Atahualpa Yupanqui como "una oración que se canta", la vidala tiene en efecto un carácter místico que la coloca en un plano singular y respetable, dentro del mosaico de las músicas tradicionales argentinas.

Su emparentamiento con las formas más arcaicas del canto regional, le confieren un carácter antiguo y un fuerte atractivo, aún en sus variantes más modernas de proyección.

Desde un punto de vista morfológico, existen varias formas de vidalas (recuérdese que al no estar sujeta a coreografías, tiene mayor libertad formal). La más común es: **Introducción** (rasgueada o percutida, no necesariamente musical) **A A...**(en número indefinido). O esa misma distribución, pero intercalando el recitado de una o más coplas entre los períodos.

También es habitual que, de una vidala a otra, los períodos A tengan diferentes medidas en cuanto a frases y compases.

Huayno o carnavalito

En nuestro país, huayno y carnavalito son denominaciones de una misma especie musical. "Carnavalito" vendría a ser un bautismo argentino del huayno originario de Perú y Bolivia, países donde este género aparece con variantes regionales. La alusión al carnaval da cuenta de su importancia en cuanto fiesta popular de arraigadas tradiciones en el noroeste argentino, fiesta que cobra dimensiones particulares en La Rioja y el altiplano noroéstico, región esta de difusión de huaynos o carnavalitos.

Es también danza, con la particularidad de constituir uno de los pocos géneros de baile colectivo no sujeto a coreografías determinadas, sino a un paso rítmico acompañado de un movimiento corporal en dos tiempos (agachando y levantando cabeza y tronco).

Chaya

Denominado indistintamente chaya o vidala chayera, este género es específicamente riojano. Con reminiscencias de vidalas, tonadas y bagualas de las regiones andinas, adquiere su forma característica en la provincia de La Rioja, siendo allí la expresión musical y poética más genuina.

El término "chaya" tiene diversas acepciones, vinculadas entre sí: fiesta, jugar con agua o, genéricamente, carnavalear. Por extensión, "chayar" o "chayear" es cantar vidalas para el carnaval, o vidalas chayeras.

Género lírico, no se danza y se presta para la inclusión de coplas o recitados entre las estrofas del canto.

Morfológicamente, la estructura clásica es la de períodos A que se intercalan con coplas y/o introducciones o simplemente compases de rasgueo o percusión.

La fiesta de la Chaya en la provincia de La Rioja es anterior a la del "carnaval" que trajeron los españoles. Nace en el corazón del diaguita como celebración por la cosecha de la algarroba y los frutos del campo, y de la caza de animales salvajes con carne para el charqui y cueros para usos personales y domésticos.

Dice una leyenda que la fiesta sirvió para recordar a una niña indígena muy hermosa que, dolida de tristeza ante la imposibilidad de su amor hacia Pujllay, desapareció en la montaña y se convirtió en nube. Vuelve cada año en forma de rocío para alegrar la tierra y la tribu. Por eso la tradición la llamó Chaya, que significa agua de rocío.

A todo esto, Pujllay (o Pusllay o Pullay) era un joven bello e impetuoso pero "cabeza hueca". Aspectos que le valieron la oposición de los ancianos de la tribu, quienes le impidieron concretar su amor hacia Chaya. Desilusionado, se dedica a la borrachera hasta que un día muere quemado en el fogón de la fiesta. Es la imagen del riojano sufriente, amante de la alegría y de la vida, capaz de morir por amor o por su ideal.

La chaya es una fiesta ancestral y popular que está muy ligada al carnaval. Esta "hibridación" viene ciertamente de la época del mestizaje indo-español, pero en la América precolombina ya existían el ritmo y la fiesta entre los diaguitas. La chaya riojana reconoce como principal protagonista al Pujllay, un muñeco de trapo.

Este dios del carnaval, Pujllay, nace el sábado anterior al carnaval y su entierro tiene lugar el Domingo de Cenizas o Domingo de Pusllay. Hoy la chaya se festeja con harina y agua, regadas de buen vino y con el aire perfumado de albahaca, en todos los barrios, donde se realizan los tradicionales "topamientos" entre familias, presididos por el "compadre" y la "cuma", bajo el reinado del Pujllay.

4. Región Cuyana

Cuyo es, musicalmente, una región en que predomina el **modo mayor.** Esto puede apreciarse en sus dos especies más representativas: cueca y tonada.

También en el terreno de lo armónico, un rasgo cuyano es la utilización de los **dominantes secundarios o auxiliares**, para pasar de un grado a otro de la escala en que se desarrolla la temática musical. Se citan ejemplos en el abordaje específico de cada género.

Tonada y cueca son birrítmicas, pero, a diferencia de los géneros del noroeste, presentan mayor **preeminencia del 6/8**. Tal vez pueda atribuirse esta "supremacía" del 6/8 a:

- la ausencia del bombo, en cuya percusión aparece la base rítmica del 3/4;
- el rasgueo de la cueca marca claramente los golpes agudos correspondientes a los acentos del 6/8.

Tierra de guitarristas eximios, Cuyo presenta una pulcritud en el tratamiento instrumental y vocal de su cancionero, que es una verdadera muestra del buen gusto popular. En efecto, son comunes las formaciones instrumentales en que intervienen guitarras y guitarrón, reproduciendo los planos agudos, medios y graves del concepto camarístico. También es notable el respeto al rol de cada instrumento, a la parte que le toca a cada instrumentista y a las variantes expresivas en la interpretación.

Cuyo ha desarrollado una auténtica escuela de la guitarra, principalmente con la técnica del plectro o "púa".

La música regional cuyana presenta un marcado parentesco con la chilena y ambas con las originales españolas que fueran americanizadas o acriolladas.

Cueca cuyana

Es danza de coreografía fija. Descendiente de la zamacueca peruana, adquiere forma de cueca o "chilena" en Chile y desde allí ingresa a nuestro país a través de Cuyo. Ya como cueca cuyana, este género se desarrolla más en la forma canción que en cuanto danza. En cierto sentido, gana en refinamiento musical, pero ve diluirse aspectos rítmicos muy marcados en la cueca chilena (y más apropiados para la danza).

Existe una variante que es la llamada cueca norteña o boliviana, que ingresa desde el norte chileno a Bolivia y desde este país al norte argentino. Esta cueca se diferencia de la cuyana en que es más rápida, su modo es usualmente menor y presenta diferencias morfológicas y coreográficas.

Aspectos rítmicos. Suele definirse al rasgueo de la cueca como similar al de la zamba, pero más rápido. Esta opinión alude a las figuras del rasgueo, en verdad similares, y a su mecánica, también con movimientos similares. Sin embargo, ambos rasgueos son cualitativamente diferentes: el rasgueo de zamba tiene más "aire" y graves profundos, mientras que el rasgueo de cueca tiene golpes más stacattos y presencia mayor de sus figuras agudas, particularmente la que corresponde al segundo tiempo del 6/8. En tal sentido, el rasgueo de la cueca se asocia al paso de su baile –más saltarín–, mientras que el de la zamba se asemeja al paso "caminado" de su danza.

Aspectos formales. La forma de la cueca es similar a la de la zamba, con la única diferencia de que en su primer período A, la frase de pregunta musical se repite. Así, la forma cueca será:

Int A A' B Int A A' B

A: 16 compases
A': 12 compases
B: 12 compases



Tonada

Género lírico, no coreográfico. Es más apropiado hablar de tonada cuyana, pues bajo la denominación simple de tonada existen cantos característicos en diversas regiones de diferentes países. En Argentina existen tonadas en los Valles Calchaquíes, que nada tienen que ver con la que nos ocupa.

Aspectos formales. Como todo género no coreográfico, presenta diversas formas. La más tradicional es:

Int A Int A Int A...[7]

Dentro de las formas tradicionales existen las tonadas de melodía única, a la que se adaptan diversas letras. Asimismo, hay tonadas tradicionales cuyos períodos A difieren en la cantidad de compases o las medidas de sus frases musicales.

El que sigue es un ejemplo de tonada tradicional, que presenta una curiosa distribución de frases musicales, por cuanto escapa a la clásica medida de cuatro compases por frase.

“Quien te amaba ya se fue” (recopilación de Alberto Rodriguez)

```
I Dm         I    Dm     I
I  G7  I  C  I    E7     I   A   I
I  E7  I  A  I  dos compases instrumentales
I Dm         I    Dm     I
I  G7  I  C  I    E7     I   A   I

I  E7  I  A  I    E7     I   A   I
I  Dm        I    Dm     I
I G7   I  C  I    E7     I   A   I
```

Esta forma de tonada tradicional reúne algunos elementos que vale la pena considerar:

- Morfológicamente, puede entenderse como de período único (A) intercalado con Introducciones, aunque los últimos diez compases parecieran constituir un segundo período (B). Si bien la segunda hipótesis es válida, este canto tradicional se realiza en un único bloque y con una estructura poética indisoluble, por lo que nos inclinamos a considerarlo íntegro como A.
- Armónicamente, comienza en el grado subdominante de A (tonalidad elegida para el ejemplo), pero que en realidad funciona como segundo grado del relativo de A (C).

El “cogollo” es una dedicatoria improvisada y espontánea. Sobre la melodía tradicional, el cantor crea una letra que canta en homenaje a alguien presente, o simplemente para expresar diversas situaciones o afectos.

Junto con la payada, pero más vigente, el cogollo en las tonadas cuyanas es un raro vestigio de la impronta del cantor, a la sazón poeta-cantor.

---

[7] Los puntos suspensivos indican un número no determinado de períodos A.

5. Región Litoral

En el Litoral, Corrientes como epicentro y sus vecinos, ya argentinos, ya paraguayos, uruguayos, brasileños, vibran con sus propias señales la sinfonía de una región de contrastes apabullantes, de la selva al arenal, de la arcilla negra a la tierra roja, de las formas que adquieren las aguas, ya río, ya laguna, o bañado o estero, de la función de vida o muerte de esas mismas aguas que pueden dar de comer o destruir la precaria casa orillera.

El chamamé no sólo es canto o danza de esta tierra. Es también recordación, plegaria cantada, rezo danzado, nostalgia de notas largas, fiesta de variaciones lúdicas sobre una, dos o tres hileras de la cordeona, alegría en un atávico sapucai.

Dice el historiador Enrique Piñeyro que en la cosmogonía guaranítica son cuatro los elementos esenciales de la vida:

Tierra, Agua, Viento y Sol
Cada uno, a su vez, tiene cuatro presentaciones
El Sol en cada estación
El Viento en cada punto cardinal
El Agua en forma de río, laguna, bañado o estero
La Tierra, como arenal, pedregal, arcilla negra o tierra roja.

Pareciera que la mezcla de los elementos esenciales, cada cual con sus diversas presentaciones, es como un alboroto de la naturaleza, casi como la génesis, el fundamento o la metáfora de la fiesta.

Tal vez sin saberlo, cada pareja que baila un chamamé va tejiendo el encanto que, como sortilegio, permite reencontrar la mirada mágica de sus antepasados.

La música fluye como las aguas de la región, entre la fiesta y la melancolía, que se asemeja al remanso del cauce.

Los rasgueos no se golpean, como ocurre en el noroeste de valles y quebradas.

Chamamé

El chamamé se inscribe dentro de las danzas de pareja enlazada, con coreografía libre.

Hay quienes sostienen que este baile –el más popular y masivamente practicado entre las especies argentinas– incorpora algunos elementos del tango, lo cual no resulta visible en lo musical, aunque sí en el uso del bandoneón.

El vocablo “chamamé” (en guaraní algo así como “cosa hecha a la ligera”) aparece designando una composición de F. Pracánico llamada “Corrientes potí”, en 1930. Si este hecho fuese considerado como el bautismo del chamamé, podría suponerse que se trata de un género musical bastante nuevo. Sin embargo, aún sin la designación de chamamé, es de suponer que sus sedimentos son más antiguos. Compositores y autores que nacieron con el siglo, como Heraclio Pérez, dan testimonio de haber escuchado las formas incipientes del futuro chamamé, dos o tres décadas antes del nacimiento oficial de 1930.

Claramente emparentado con la polca paraguaya, el chamamé adquiere personalidad y desarrollo en Corrientes y se difunde rápidamente entre las restantes provincias de la región Litoral. En el caso de Misiones, vecina de Paraguay, se hace más notoria la influencia cultural de este país que, en el caso de las músicas, se traduce en la difusión de guaranias y galopas.

El chamamé se ha desarrollado por igual en sus tres aspectos interpretativos: baile, canto y versiones instrumentales. Lo notable es la síntesis de estos tres aspectos en una misma interpretación. Pero es desde un punto de vista instrumental, donde aparece toda su potencialidad, pues se transforma en una muestra del tema y sus variaciones, con notable capacidad lúdica de los intérpretes populares.

Su sencilla estructura armónica realza aún más esta capacidad en el arte de realizar variaciones sobre un tema básico.

Siendo este género el modo de expresión masivo y a veces excluyente de toda una región, se diversifica para expresar diferentes emociones o situaciones. De allí que suponer que el chamamé es tan solo "alegre", se trata de una falacia, pues no es solo alegría lo que expresa el hombre del litoral. Existe el chamamé alegre, el melancólico, el paisajista, el romántico, etc.

Se ejecuta con acordeón (desde el más simple de una hilera de botones, llamado "verdulera", hasta los de dos y tres hileras), y bandoneón (de posterior inclusión en el género), siendo las guitarras instrumentos rítmicos acompañantes.

Sin embargo, hay una tendencia a una presencia mayor de la guitarra como instrumento también cantante, que suele tocarse con púa o plectro.

Rasguido doble

Uno de los pocos géneros que escapan al caracter birrítmico general, su compás es de 4/4. Es muy popular en casi todo el litoral, pero principalmente en Corrientes y Chaco. En Uruguay existe un símil llamado "sobrepaso".

El "rasguido doble" no alude a ninguna medida de tiempo musical, sino posiblemente a un modo más "cargado" de rasguear. Es también baile, sujeto a un paso y no a coreografía.

Morfológicamente acepta diversas estructuras, siendo las más habituales AAB o ABAB.

Chamarrita

Su área de difusión es la provincia de Entre Ríos (y Uruguay).

Género nuevo, emparentado con la milonga pampeana y, por tanto con la habanera. Su principal impulsor fue Linares Cardoso, a través de composiciones que ganaron adeptos al punto de representar el canto típico entrerriano. Cuando decimos "nuevo" nos referimos a su inserción en la región, pues la chamarrita como danza de pareja tomada, se bailaba allá por 1855 y, según algunas hipótesis, puede tener origen portugués.

También se la denomina chamarra, y en este sentido puede aludir a "enramada", esto es, el lugar del campo en el que se acostumbra bailar. Si esta línea interpretativa del término fuese válida, cabría pensar en cierta relación entre "chamarra" y "chamamé", ambos bailados en enramadas.

Una particularidad de la chamarrita, y en ello se nota el parentesco con la milonga pampeana o uruguaya, es que se acompaña en guitarras y con la técnica de arpegios. Esporádicamente se utilizan rasgueos.

6. Región Pampeana

No es sencillo entender por qué hay culturas con más movilidad de sus rasgos, y por qué hay otras que se acomodan a una suerte de repetición de esos rasgos esenciales.

El folklore pampeano, con fuerte presencia en las provincias de Buenos Aires y La Pampa, con repercusión natural hacia el sur, pero también extendido a las llanuras entrerrianas y santafesinas, está cómodamente instalado en su sobriedad y en la mansedumbre de ser portavoz de soledades y distancias.

Casi como contrapartida de los valores que hoy consagra el mercado en lo que se refiere a gustos musicales, es decir, la promoción de lo rápido, alegre, fuerte y conocido, el folklore surero sigue fiel a sus orígenes, al protagonismo de la palabra que debe ser escuchada, a la sobriedad casi ceremoniosa de un criollo que alcanza su mayor altivez cuando empuña una guitarra, a la cuerda bien tañida al punto tal de que todas las técnicas guitarrísticas se quedan cortas a la hora de “hacer llorar una guitarra”.

La monotonía de sus melodías, a semejanza del paisaje que las inspira, acaba siendo funcional para que reinen las letras, desde la cuarteta hasta la décima. En otras palabras, es importante el decir y, por tanto, el escuchar.

En tierra de solistas, los cantores y decidores remedaban acaso los ánimos y comportamientos del propio paisano, su parquedad ancestral, sus floreos ocasionales en el vestir, sus protestas, amores y desafíos. El floreo aparecerá en un real de guitarreros, con el instrumento circulando de mano en mano junto al fogón. Y mil y un desafíos a facón limpio aparecerán, ya sublimados, en otros tantos duelos de payadores.

A pesar de las tendencias de moda que marginan las expresiones sobrias, lentas y reflexivas del folklore musical (y que más de una vez nos obligan a estar alertas para proteger géneros como el estilo pampeano), el fuerte arraigo de estas expresiones autóctonas es reaseguro de su supervivencia.

Ocurre lo mismo con los payadores, a veces vistos como vestigios de un pasado otrora floreciente y que, sin embargo, están vigentes, unidos, seguidos por un público fiel, en contacto con sus pares de toda América Latina y demostrando que la cultura, una vez arraigada, se proyecta multiplicada en los tiempos y las memorias de los pueblos.

Cielitos, triunfos, cifras, estilos y milongas, conforman el universo sonoro más recatado del mapa musical argentino. Las leyes de este universo oponen silencios a las estridencias, pausa al vértigo, sobriedad a los fuegos de artificio, reflexión a la distracción. Y no hablamos de géneros enlutados a cargo de intérpretes de ceño fruncido. Nada de eso.

Cuántas veces hemos atravesado reuniones que pasan de la algarabía al más inmediato silencio por el solo hecho de escucharse unos arpegios de milonga. Es porque esa milonga ha de inaugurar siempre un momento de ensimismamiento, de la mirada sobre uno mismo junto a sus pares; de la mirada de todos centrada en la propia tierra.

Milonga

La milonga pampeana o "surera" es el canto por excelencia de una región en que se fueron debilitando bellísimos géneros tales como estilos y vidalitas.

La milonga es canto y no danza. Su estructura armónica y melódica es sencilla y funcional, desde que está subordinada al ejercicio de la palabra. El canto, casi un decir, se realiza en coplas de diferentes medidas, siendo las décimas las de mayor arraigo en la región. El propio cantor se acompaña en guitarra. Por su carácter, es un canto apropiado para el solista.

En las milongas predomina el modo menor. Sin embargo hay quienes afirman que en el folclore bonaerense se cultivaban milongas en modo mayor (posición de Omar Moreno Palacios, a su vez recogida de Mario Pardo).

Actualmente, las milongas en modo mayor son habituales en el folclore entrerriano.

El término "milonga" es objeto de diversas interpretaciones: desde un origen portugués antiguo con raíces latinas (*melos*, por melodía y *longa*, por larga) hasta otro africano (*malonga*, encuentro).

Con raíces en la habanera, la milonga participó de la génesis del tango, siendo este resultante de una fusión de culturas entre las que debe incluirse el componente gauchesco trasmitido por los arrieros que llevaban el ganado a los Corrales de Parque Patricios.

En la rítmica básica de la habanera se encuentran modos de acompañamiento que aún hoy subsisten en las milongas. Esa misma raíz tiñe los pocos géneros binarios de nuestro país, casi todos vecinos (milonga, rasguido doble, tango).

Morfológicamente, la milonga admite diversas formas, siendo la más usual la de sucesión de períodos A, intercalados con compases instrumentales o interludios que también sirven de introducción.

Huella

De coreografía fija, es una danza señorial que se cultivó casi un siglo entre 1830 y 1920, para ir perdiendo fuerza y afincarse como una expresión más de la canción. Si bien tuvo caracter nacional, acabó regionalizándose en la campaña bonaerense y la provincia de La Pampa, donde mantiene total vigencia.

Armónicamente, se sitúa en el campo del modo menor, con permanentes pasajes al relativo mayor. Como forma de proyección, suele emplearse el modo mayor en los períodos B.

Generalmente, las huellas tradicionales, o las actuales a la usanza tradicional, se desarrollan dentro de la misma secuencia armónica (válida también para las introducciones).

Forma: la huella es, morfológicamente, constituida como sigue:

Int. A A B B A Int. A A B B A

Las más tradicionales, tienen la misma cantidad de períodos, pero son todos A.

Cada período contiene estrofas de cuatro versos de 7, 5, 7 y 5 sílabas respectivamente. Desde el punto de vista poético, esta estructura (que puede observarse también en gatos y cuecas) corresponde a la copla de "pie quebrado" o "seguidilla".

Aspectos rítmicos: la huella está emparentada rítmicamente con el gato, chacarera y bailecito, pero su rasgueo es más suave, más lento y menos percutido. El 3/4 ha de aparecer esporádicamente en acompañamientos o desenlaces de las melodías, pero ello bastará para sentar su presencia y utilizarla en mayor o menor medida, a gusto del intérprete.

Triunfo

Danza de coreografía fija. Se dice que rememora victorias militares y se ubican sus orígenes en un período inmediatamente posterior a la Revolución de Mayo.

Otrora se bailaba en todo el país, pero se ha radicado como canto vigoroso en la región pampeana.

Morfológicamente, se compone de introducciones de seis compases, que luego se han de intercalar (en forma de interludios) a lo largo de 5 períodos A. Estos períodos están distribuidos en tres frases de dos compases cada una. Estos períodos se cantan con coplas de “seguidilla” o “pie quebrado”.

Rítmicamente, el triunfo se asemeja al malambo en sus introducciones y se acompaña de modo similar al de gato y chacarera, durante su canto. En este sentido, es un género birrítmico, con melodías en 6/8 y base rítmica en 3/4.

La célula rítmica básica es igual a la del gato y la chacarera.

EL ACOMPAÑAMIENTO GUITARRÍSTICO

1. El rasgueo

En sus orígenes etimológicos "rasguear" viene de "rascar". Totalmente atinada, pues, es la afirmación del guitarrista popular que solamente acompaña con rasgueos al cantor cuando, si consultado sobre su destreza instrumental, responde: "solamente rasco".

En efecto, el rasgueo o rasguido es un modo de rascar las cuerdas con los dedos de la mano, en movimientos característicos para cada género musical. Estos movimientos, en general, reproducen las unidades rítmicas particulares de cada género y, para el caso de aquellos que contienen percusión, constituyen una réplica de esta. Para aclarar este concepto digamos que, de los géneros aquí abordados, se percuten –con bombo o caja, básicamente– los que corresponden a la región noroeste.

Por una cuestión metodológica, consideramos apropiado estudiar los rasgueos a partir de la música del noroeste argentino, pues la comparación de estos con el toque del bombo suele ser esclarecedora de aspectos expresivos fundamentales del rasgueo, como las acentuaciones, timbres y la plástica del movimiento.

2. Rasgueo y punteo

Si rasguear es una forma de percutir en los instrumentos de cuerdas, tocándose todas o varias simultáneamente, "puntear" es tocar nota por nota. En el lenguaje musical antiguo, cada nota era un "punto". Por extensión, puntear es tocar melodías aún cuando estas contengan voces adicionales. En la guitarra popular, las voces punteadas con mayor frecuencia son las de tercera o sexta acompañando a la melodía principal.

Una de las expresiones peculiares del punteo en la guitarra popular argentina es la que surge del uso del plectro –la "púa", en el lenguaje popular–, de amplia difusión en Cuyo y entre los guitarristas tangueros.

3. Acerca de determinados prejuicios respecto del rasgueo

A partir de la lamentable división de la música en "culta" y "popular", se ha alimentado durante décadas –por no decir siglos– cierta subestimación desde los ambientes académicos hacia las expresiones populares. Felizmente, tal estructura prejuiciosa no satisface las necesidades creativas de las nuevas generaciones de músicos, docentes y estudiantes, que revalorizan la música popular en sus más bellas expresiones. Sin embargo, el prejuicio no está totalmente desmontado o mantiene sus secuelas y ello puede ejemplificarse en el abordaje de los rasgueos, cuya subestimación trae como consecuencias:

- desconocimiento de los rasgueos;
- omisión de los rasgueos en las partituras que los requieren;
- conocimiento superficial, reduciendo su interpretación a un estándar inexpresivo;
- incapacidad para interpretarlos cuando están ocasionalmente señalados en una partitura.

Este déficit es corregible y a ello apunta este capítulo. Por lo pronto, sugerimos se destine al estudio de esta cuestión la misma energía depositada para aprender, por ejemplo, los rasgueos de una obra clásica española, que los contiene no por ser clásica sino justamente por sus raíces populares.

4. El rasgueo confiere carácter

Sea como acompañamiento o como elemento intercalado en versiones instrumentales, el rasgueo define substancialmente cada género musical. En este sentido es indispensable propender a un correcto uso del rasgueo y, para ello, deberá encararse:

- como una técnica instrumental específica;
- como un recurso expresivo que, en cuanto tal, debe interpretarse.

Importante

Una clara diferenciación de los planos agudos y graves ha de resultar fundamental. Sin embargo, algunos golpes pueden ser ambiguos en un sentido tímbrico y sonar alternativamente –ora graves, ora agudos, ora medios– de acuerdo con necesidades interpretativas (recuérdese, al respecto, que en nuestra materia no es aconsejable someterse a un recetario de prácticas ortodoxas), **pero la diferenciación de graves y agudos deberá respetarse en todo rasgueo**.

5. El "chasquido"

El chasquido corresponde al único **golpe del rasgueo que obliga a usar la mano abierta o semiabierta** –es decir, desarmando el cuenco como posición básica–. Al abrir la mano y golpear en movimiento descendente, los dedos índice, mayor y anular –y, eventualmente, meñique– tocan las cuerdas agudas inferiores, mientras que con un sector de la palma de la mano –el contiguo al dedo pulgar– se apagan las vibraciones de las cuerdas graves superiores.

El "apagado" de las vibraciones graves se realiza en forma simultánea con el toque de las cuerdas agudas, que de esta manera sonarán sin aquellas vibraciones. Para entender esta apreciación debe recordarse que, en la guitarra, al tocar cuerdas agudas vibran en "resonancia" las graves, principalmente si están "al aire".

También puede obtenerse el efecto del contraste, tocando simplemente las cuerdas agudas sin recurrir al "apagado" de las graves. En este caso, el chasquido puede obtenerse con un golpe suficientemente decidido sobre las cuerdas agudas.

Si se apagan las vibraciones graves durante el chasquido, se hará con un movimiento elástico tal que, a modo de resorte, la mano se desprenda inmediatamente de las cuerdas para proseguir con el rasgueo.

En todos los casos deberá tenerse en cuenta:

- Las segunda y tercer negras del 3/4 suenan graves.
- La segunda negra con punto del 6/8 suena aguda.
- Las opciones de golpear agudo con o sin chasquido y/o apagado forman parte de los recursos interpretativos.

6. Interpretación del rasgueo

Uso de las acentuaciones

El primer tiempo. El primer tiempo de cada compás o rasgueo tiene una importancia relativa. Se acentúa solo por necesidades interpretativas ocasionales. En general el primer tiempo se toca sutilmente, o simplemente resuena por estar ligado a un golpe del compás previo.

Segundo y tercer tiempo (3/4). Deben destacarse, sea por volumen o por su carácter grave o por ambos elementos. Para ello, es imprescindible "sentir" corporalmente el rasgueo en 3/4.

Discriminación birrítmica del rasgueo

Tomemos un rasgueo básico de zamba:

- Los golpes agudos remiten inequívocamente al compás de 6/8.
- Los golpes graves remiten inequívocamente al compás de 3/4 (en sus segunda y tercera negras).

Sin descuidar que nuestro punto de apoyo es el 3/4, la utilidad de esta discriminación se expresará en una mayor ductilidad para pasar de una a otra acentuación, para permanecer en una de ellas y, en definitiva, para reforzar adecuadamente los contrastes entre ambas sin perder el pulso rítmico.

Uso del volumen y de figuraciones

En las formas musicales correspondientes a coreográficas fijas, la última frase de cada período –y en especial del período final– suele tener un énfasis particular que se relaciona con una suerte de "trama morfológico-coreográfica". Los rasgueos acompañan este tramado, enfatizando en esas frases tanto su volumen como la subdivisión de los golpes, técnica esta última conocida como "repiqueteo", que proviene del bombo.

En general y ya pensando en la forma musical como un todo, el rasgueo está sujeto a las oscilaciones de volúmenes y figuraciones tanto como lo requiera la estilística de la obra o el estilo personal del intérprete.

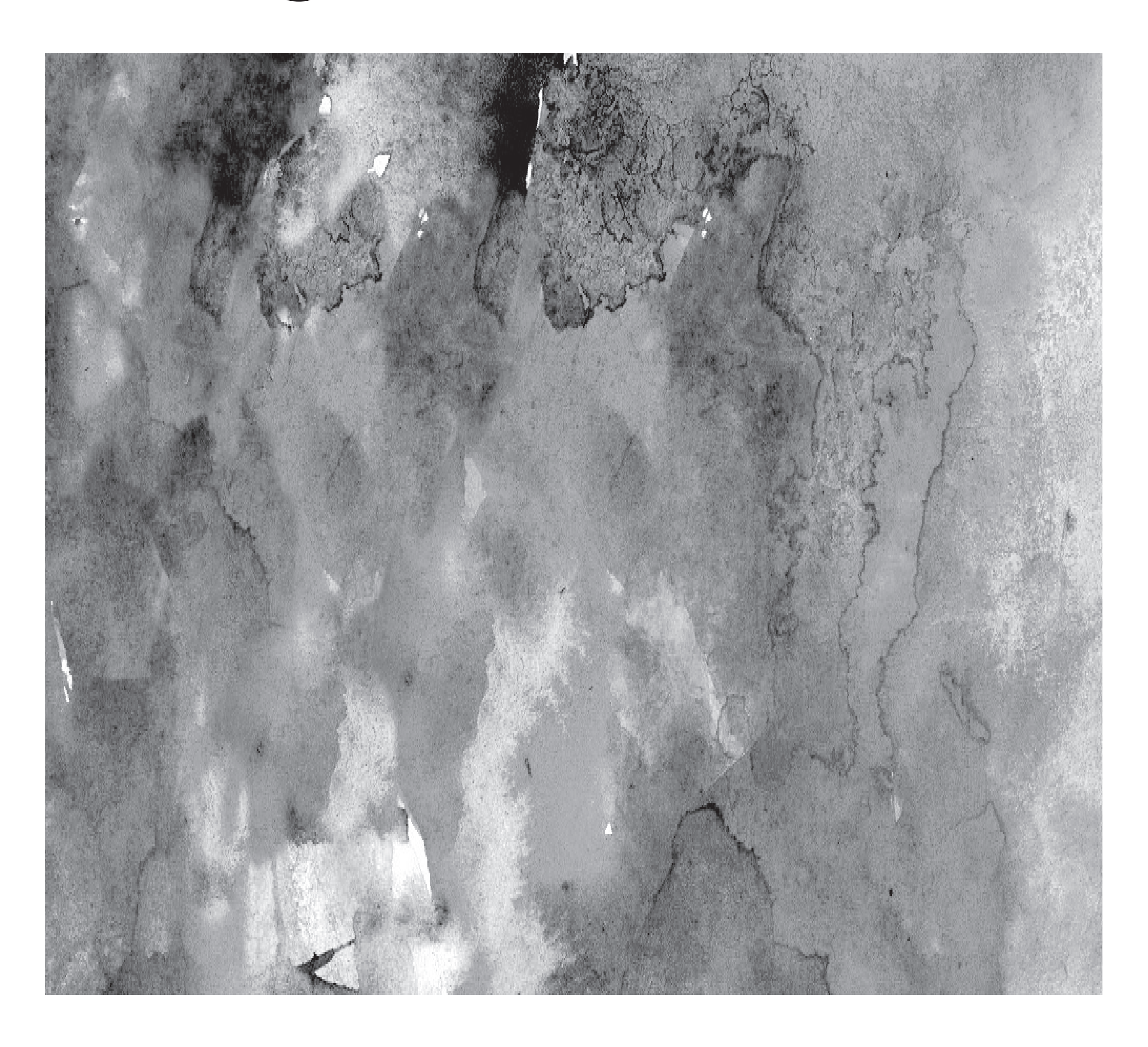
La plástica del movimiento

Además de constituir un importante elemento estético, la plástica del movimiento es toda una garantía de soporte rítmico e interpretativo en general.

Puede ser de utilidad tomar como ejemplo un rasgueo de zamba repiqueteado en doce golpes (que corresponden a las doce semicorcheas, en nuestro caso).

Dichos golpes pueden tocarse o "simularse", un ejercicio del "como si" se tocase aunque en realidad la mano no llega a posarse sobre las cuerdas, o lo hace con diferentes grados de sutileza. En el intérprete cabal de música popular, este "como si" está lejos de ser un resultado de operaciones racionales como las que inevitablemente aquí se describen. Ante todo, deviene de elementos subjetivos, emocionales y espontáneos que inciden medularmente en la interpretación. Este modo de disponer de todos los golpes y hacer sonar algunos, es la base de las variaciones de rasgueos y de la plástica en su interpretación.

Arreglos musicales



Introducción a los arreglos musicales incluidos en el DVD Cajita de Música Argentina

A continuación se presentan diecinueve fragmentos correspondientes a los arreglos musicales completos que están incluidos en el material didáctico Cajita de Música Argentina, también se incluye un resumen de los rasgueos característicos y finalmente, a modo de ejemplo del material que se puede imprimir desde los archivos PDF, el arreglo completo de la zamba "Agitando pañuelos".

En el DVD se pueden consultar las partes generales, las particellas y las explicaciones de los detalles técnicos de ejecución. Además se pueden observar los videos de los acompañamientos de los diferentes ritmos en guitarra, piano y percusión. También se pueden ver las coreografías de las danzas y escuchar los audios de los ejemplos, ya que han sido grabados para facilitar la comprensión de la interpretación de los recursos musicales sugeridos.

Este material no pretende ser un método que propone fórmulas para aprender rápido y por mera repetición; es una invitación a ahondar en la comprensión del sentido que tienen los instrumentos cuando acompañan o cuando cantan una melodía, a detenerse en los detalles musicales que hacen a las particularidades de cada ritmo. También es una invitación a escuchar nuestra música desde las versiones de los artistas más representativos de cada región.

Los recursos musicales propuestos pueden combinarse de distintas formas, aplicarse a otros temas, improvisarse en otros tonos. La intención principal de este trabajo es la de motivar a la realización de una búsqueda y una elaboración personal desde la creación y la imaginación de quien lo consulte.

Lilián Saba

ZAMBA

"Agitando pañuelos"

LETRA Y MÚSICA: Hermanos Ábalos
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 9 al 16)

En los primeros compases del tema el piano acompaña con arpegios y acordes rotos en mano derecha, las diferentes rítmicas son siempre variaciones del ritmo básico de zamba. Los graves en mano izquierda funcionan como parche armónico que se coordinan con los golpes de parche en el bombo. La guitarra rasguea y al igual que el bombo, realiza variaciones del acompañamiento básico libremente (ver rasgueo de zamba).

CUECA NORTEÑA

“La bolivianita”

LETRA Y MÚSICA: Anónimo popular
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 11 al 19)

♩. = 72

FLAU

PIA

GUIT

Am E7 Am Em/G F G7

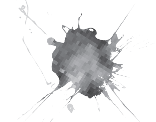
(Rasgueo) (Rasgueo)

♩. = 72

PERC

C C E7 E7 Am

Cuando inicia el tema, el piano acompaña con acordes y arpegios ascendentes y descendentes, los graves de la mano izquierda hacen de parche armónico. El ritmo de acompañamiento siempre tiene directa relación con los golpes de aro y parche del bombo y con la imitación de los rasgueos de la guitarra (ver rasgueo de cueca).



CUECA CUYANA

"Calle angosta"

LETRA Y MÚSICA: José Zavala
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 15 al 22)

♩. = 68

FLAU

PIA

♩. = 68

GUIT

E B7 B7 E

(Rasgueo)

E B7 B7 E

Este arreglo está basado en versiones del autor. En el presente fragmento se presenta el tema A de 16 compases en E. Cuando vuelve a exponerse, el tema modula transitoriamente a C (III descendido) y luego regresa a la tonalidad principal. El piano realiza pequeños arpegios en décimas mientras la melodía principal descansa en las notas largas, la guitarra acompaña con rasgueos (ver rasgueo de cueca). Durante el transcurso del arreglo se pueden apreciar diferentes modos de acompañamiento y de maneras de cantar una melodía en guitarra y en piano a voces paralelas.



CHACARERA

"La olvidada"

LETRA: Atahualpa Yupanqui
MÚSICA: Julián y Benicio Díaz
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 13 al 20)

♩. = 96

FLAU

PIA

GUIT

Em Em G G

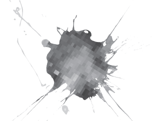
(Rasgueo)

PERC

♩. = 96

B7 Em B7 Em

Cuando comienza el tema el piano acompaña de manera sencilla, arpegia y despliega acordes en 6/8 con mano derecha y acentúa el segundo y tercer tiempo del 3/4 con mano izquierda, simulando el parche del bombo. La guitarra rasguea (ver rasgueo de chacarera) y el bombo acompaña con el ritmo básico y variantes y hace repique a partir del séptimo compás del fragmento. En el transcurso del arreglo se pueden apreciar recursos propios del acompañamiento de este ritmo, la anticipación de los bajos en el tercer tiempo del compás es uno de ellos.



CHACARERA TRUNCA

"La vieja"

Letra: Adolfo Ábalos
Música: Anónimo recopilado por Benicio Díaz
Arreglo: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 11 al 18)





La particularidad de la chacarera trunca radica en que sus temas e interludios tienen resolución rítmica, melódica y armónica en el tercer tiempo del compás de 3/4 (compás 8 del fragmento: el V7 cae en el segundo tiempo y el Im en el tercero; ver rasgueo de chacarera trunca). Si un instrumento o un cantante llevan la melodía principal, el piano o la guitarra acompañante pueden reforzar la idea melódica cantando segundas voces. En los finales de los temas el bombo realiza el repique trunco, característico de este tipo de chacarera (compases 7 y 8 del fragmento).



BAILECITO

"Cuando nada te debía"

LETRA Y MÚSICA: Andrés Chazarreta
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 15 al 22)

♩. = 88

FLAU

PIA

GUIT

Dm Dm Bb Gm

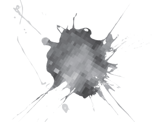
(Rasgueo)

♩. = 88

PERC

C7 F A7 Dm

Si bien el bailecito pertenece a la familia rítmica de la chacarera, es una especie musical muy diferente desde el aspecto formal y coreográfico, con fraseos rítmico-melódicos característicos y un tempo más relajado. En el arreglo se muestran maneras sencillas de acompañamiento (ver rasgueo de bailecito).



GATO NORTEÑO

"El pintao"

LETRA: Adolfo Ábalos
MÚSICA: Julián y Benicio Díaz
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 11 al 18)

♩. = 104

FLAU

PIA

G G D7 D7 G

GUIT (Rasgueo)

♩. = 104

PERC

6

G Am7 D7 G

(Rasgueo)

Ver rasgueo de gato.

GATO CUYANO

"El mercedino"

LETRA: M. Marcos López
MÚSICA: Alfredo Alfonso
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 11 al 18)





Ver rasgueo de gato.

ESCONDIDO

"El escondido"

LETRA Y MÚSICA: Anónimo popular, recopilación: Hermanos Ábalos
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 10 al 17)

♩. = 104

FLAU

PIA

GUIT

D D D A7 D

(Rasgueo)

♩. = 104

PERC

D D A7 D

Este arreglo está basado en la versión del pianista Adolfo Ábalos. Durante el transcurso se pueden apreciar diferentes modos de acompañamiento, maneras de cantar una melodía en guitarra y en piano a dos voces por terceras o sextas paralelas, uso de adornos en las melodías y de pedales como recurso armónico.

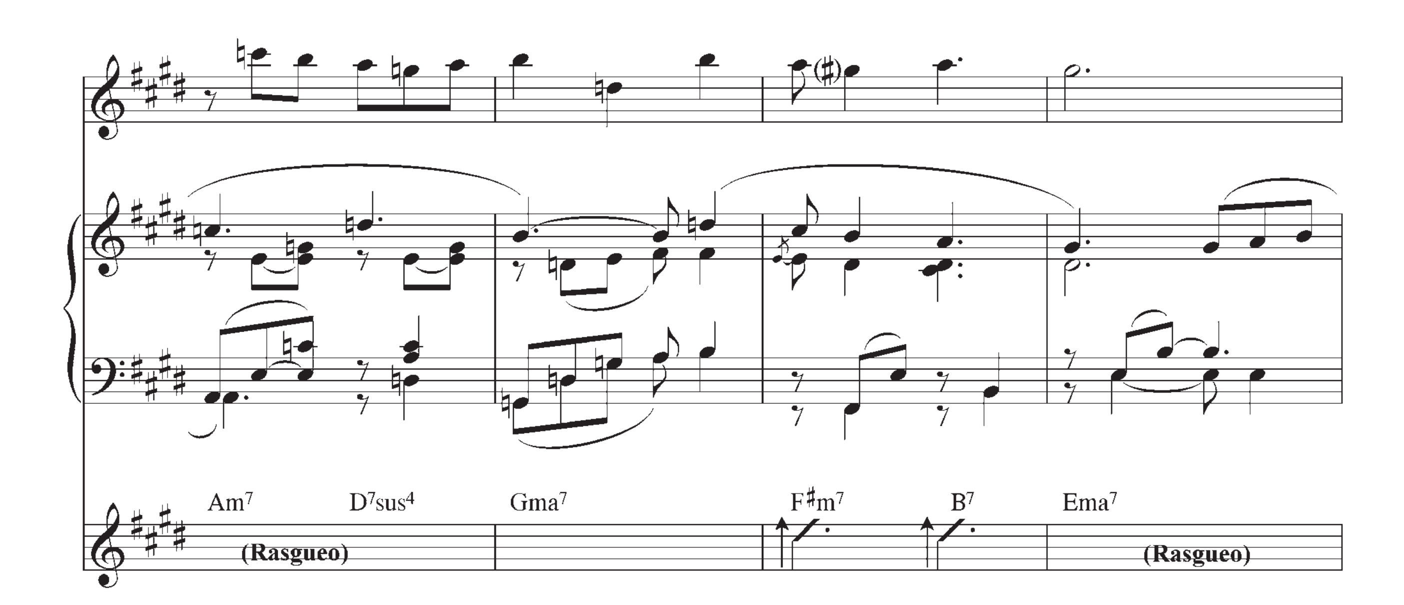
HUELLA

"Huella del boyerito"

LETRA: Roberto Palmer
MÚSICA: Oscar Alem
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compás 17 al 24)





Ver rasgueo y acompañamiento de huella.



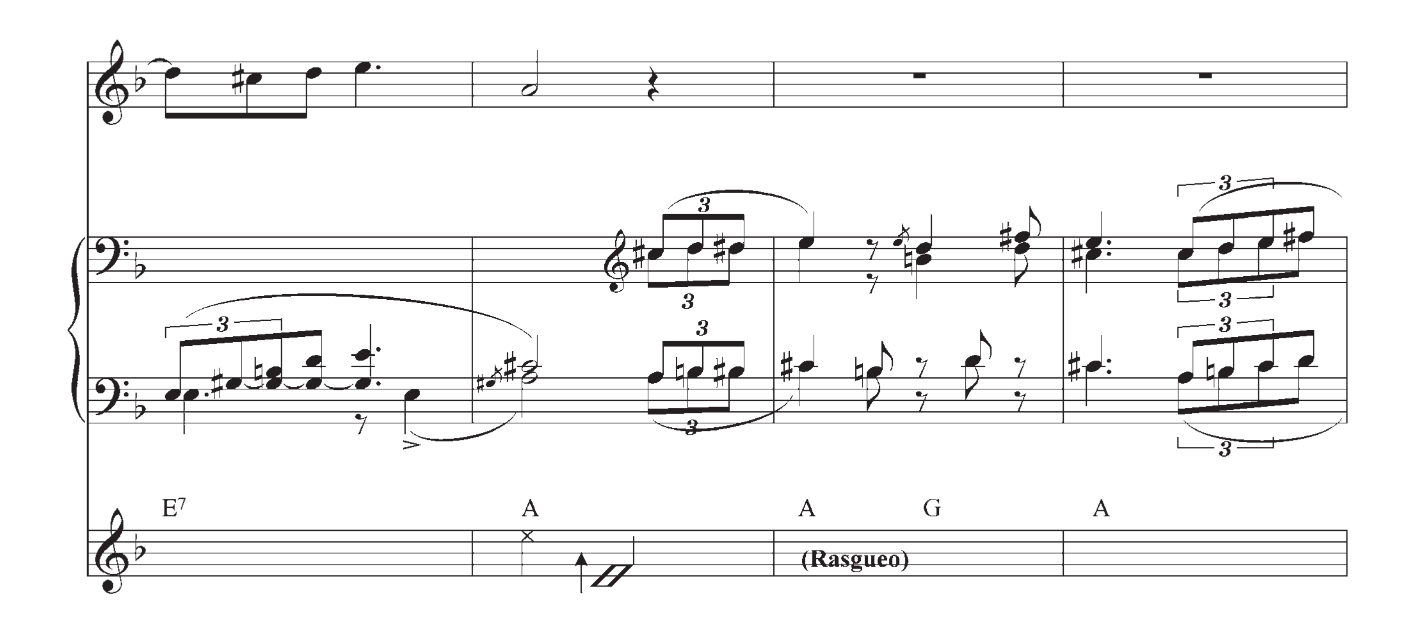
TRIUNFO

"Mariano el abanderado"

LETRA Y MÚSICA: Chacho Muller
ARREGLO: Carlos Aguirre
TRANSCRIPCIÓN Y ADAPTACIÓN: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 7 al 14)





El presente arreglo es una transcripción aproximada del arreglo del pianista Carlos Aguirre para el CD *Monedas de sol* del autor y compositor Chacho Muller. En él se pueden apreciar diferentes modos de acompañamiento de las melodías del tema y de las rítmicas del zapateo surero en los interludios instrumentales (ver rasgueo de triunfo).

VIDALA

"Vidala del nombrador"

LETRA: Jaime Dávalos
MÚSICA: Eduardo Falú
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 15 a 22)



Cuando comienza el tema el piano acompaña con acordes respetando el ritmo de vidala, en coordinación con el rasgueo de la guitarra y la percusión del bombo (ver rasgueo de vidala). Continúa luego con el recurso de acompañamiento arpegiado en mano derecha, que luego trocará a la izquierda mientras la derecha irá cantando una segunda voz de la melodía principal en el sector agudo.



CHAYA (VIDALA CHAYERA) **"El enharinau"**

LETRA: Tin López
MÚSICA: José Oyola
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 11 al 18)





Este arreglo está basado en la versión del guitarrista Luis Chazarreta para el CD La torcida de la cantante Bruja Salguero.

En los primeros compases del tema el piano acompaña con arpegios respetando el ritmo de chaya, siempre en coordinación con la base rítmica del bombo y del rasgueo de la guitarra (ver rasgueo de chaya). A partir del compás 6 del fragmento se puede apreciar el fraseo rítmico-melódico irregular característico de esta especie musical (se intercala un compás de 3/8 entre dos de 6/8).



HUAYNO

"Ojos azules"

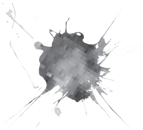
LETRA Y MÚSICA: Anónimo popular
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 22 al 29)





Sobre la base rítmica del bombo, la guitarra y el piano se suman al acompañamiento con arpegios ascendentes de la armonía, ésta es una de las formas más sencillas de acompañamiento. Cuando el tempo se agita el arpegiado se intensifica y la guitarra comienza el rasgueo (ver rasgueo y acompañamiento de huayno).



TONADA

"Quien te amaba ya se va"

LETRA Y MÚSICA: Anónimo popular, recopilación: Alberto Rodríguez
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 12 al 19)





Este arreglo está basado en la versión del guitarrista Tito Francia para el LP *Con sabor a Mercedes Sosa* (Mercedes Sosa). Cuando comienza el tema el piano acompaña el pasaje con acordes, respetando la base rítmica que realiza la guitarra en la tonada (ver rasgueo de tonada). Completa el discurso con la realización de contracantos melódicos a la melodía principal. El ritmo de acompañamiento contiene en sí mismo la birritmia 6/8 – 3/4 que se da de la combinación de toques y acentuaciones agudas y graves respectivamente, pero hay compases que son resueltos únicamente en 3/4, generalmente coinciden con los finales de frase, cuando los bajos ascienden por grado conjunto del V7 hacia el I. La mano derecha completa la idea haciendo una segunda voz en décimas a los bajos mencionados.



CANCIÓN DEL LITORAL

"Las golondrinas"

LETRA: Jaime Dávalos
MÚSICA: Eduardo Falú
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 13 al 20)





Este arreglo está basado en versiones del compositor. El piano acompaña con arpegios imitando a la guitarra, pero utiliza otras posiciones del acorde para enriquecer la sonoridad y favorecer el empaste tímbrico de ambos instrumentos. De esta forma los arpegios y los contracantos del acompañamiento suenan a dos voces, generalmente por terceras o sextas paralelas (ver rasgueo y acompañamiento de canción del litoral) .



CHAMAMÉ

"Taipero poriahú"

LETRA: Pocho Roch
MÚSICA: Antonio Tarragó Ros
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 27 al 35)





En el tema B vuelve el ritmo de chamamé con sus bajos presentes en los tres tiempos del 3/4 por grado conjunto ascendente del I7 al IVm y acordes tríada desplegados en forma ascendente. La mano derecha esboza una segunda voz que complementa a la melodía principal y luego desempeña un rol más rítmico recurriendo a contratiempos propios de esta especie musical. La guitarra acompaña con el rasgueo característico de chamamé (ver rasgueo de chamamé).

RASGUIDO DOBLE

"El dominguero"

LETRA Y MÚSICA: Oscar Valles
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 18 al 25)



El acompañamiento de la guitarra puede realizarse con acordes arpegiados en la subdivisión 3 + 3 + 2 de las corcheas del 4/4 o bien con el rasgueo típico de esta especie musical (ver rasgueo de rasguido doble). El piano sigue este ritmo imitando a la guitarra cuando arpegia o realiza contracantos. Es frecuente que las frases cierren con marcación de los bajos en negras, correspondiendo a cada tiempo del 4/4 y otra voz realice la décima paralela a los graves (compás séptimo del fragmento).

MILONGA

"Los ejes de mi carreta"

LETRA: Romildo Risso
MÚSICA: Atahualpa Yupanqui
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury

(Fragmento del ejemplo incluido en el DVD, compases 9 al 16)

♩=50

FLAU

PIA

♩=50

Em F♯m7(♭5) B7 Em

GUIT

Em F♯m7(♭5) B7 Em

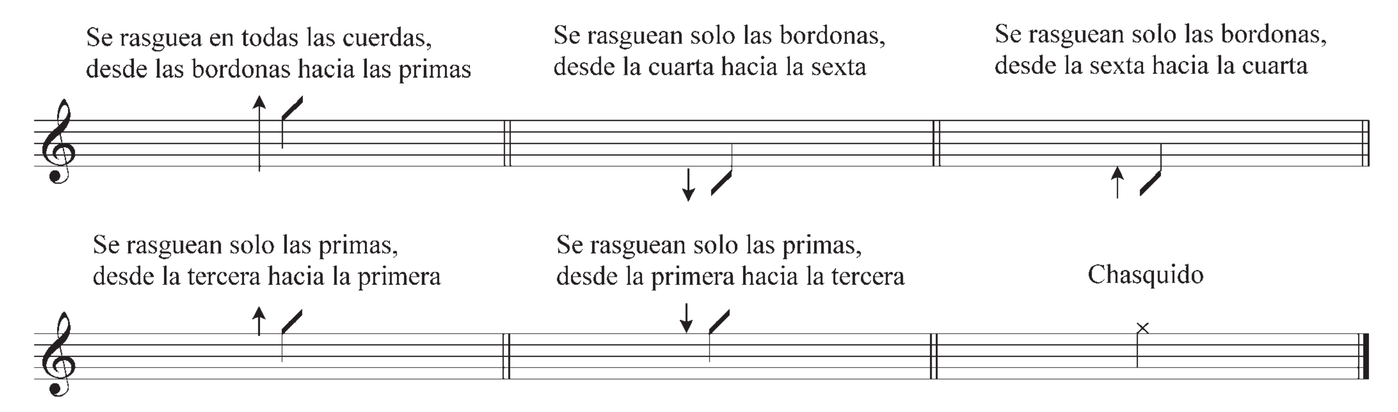
Cuando el piano acompaña la melodía del tema, puede arpegiar acordes rotos, imitado a la guitarra que usa este recurso frecuentemente. También puede realizar un contracanto a la melodía principal en décimas paralelas en las voces extremas, en el siguiente fragmento este recurso se presenta con el ritmo característico de la milonga (subdivisión del tiempo en semicorcheas donde se marca o acentúa el 3 - 3 - 2). La guitarra arpegia acordes rotos, realiza bordoneos y seguidamente se suma al contracanto del piano destacando la segunda voz del mismo –por terceras paralelas con respecto a la voz principal–.



RASGUEOS

Por Jorge Jewsbury

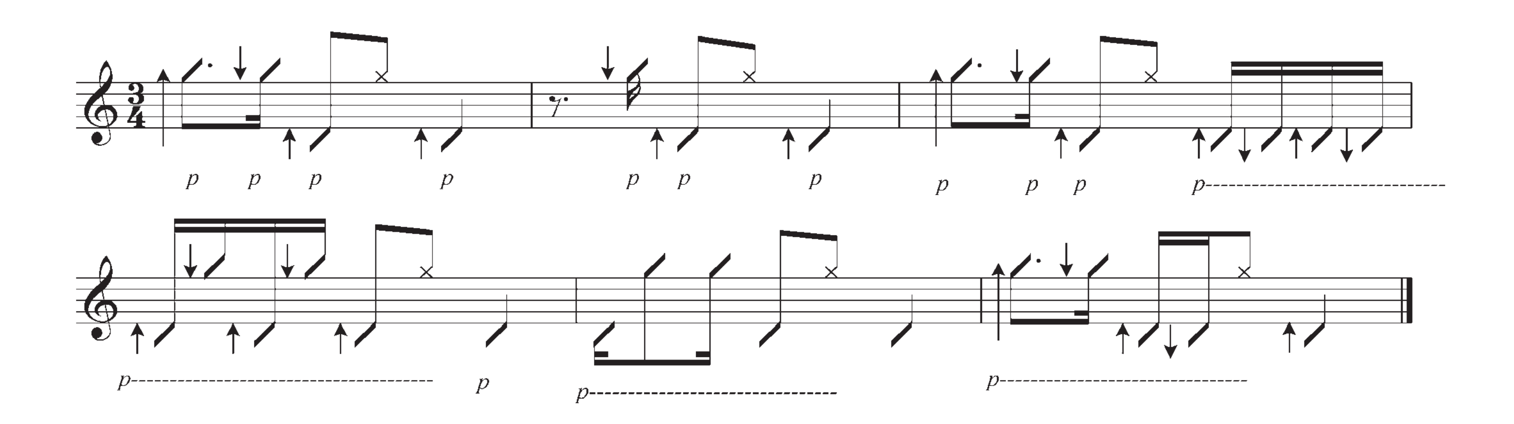
Interpretación de los símbolos



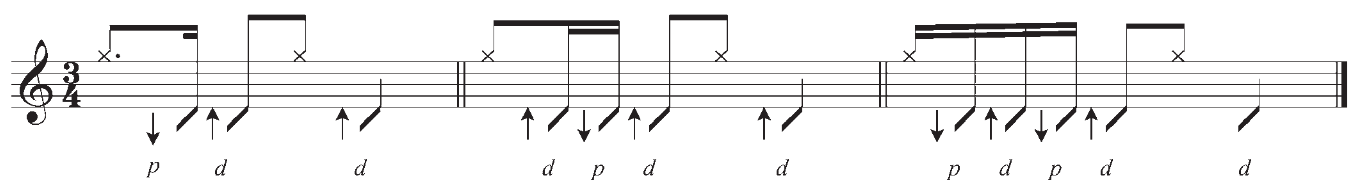
El "chasquido" se logra tocando sólo en las cuerdas primas con las uñas de anular, medio e índice. La palma de la mano cae con el antebrazo amortiguándose sobre las bordonas del encordado, así la primera y/o segunda cuerda quedan sonando mientras la mano descansa sobre las cuerdas graves.

La letra **d** significa que el rasgueo debe ejecutarse con todos los dedos de la mano derecha, menos el pulgar.
La letra **p** indica que el rasgueo se hace con el dedo pulgar.

Rasgueo de zamba

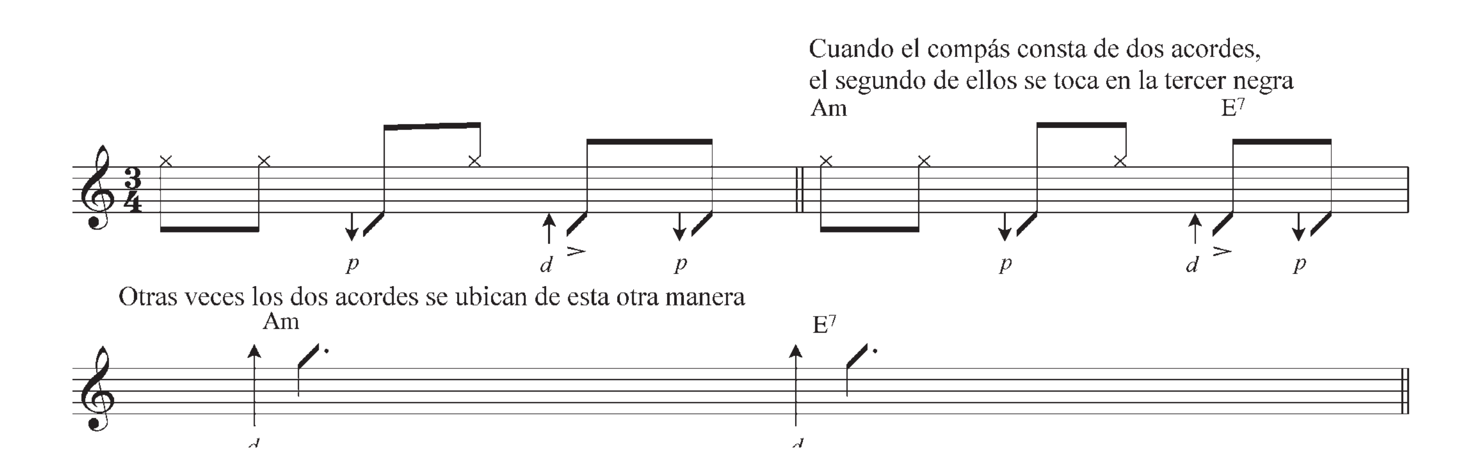


Rasgueo de cueca norteña y de cueca cuyana

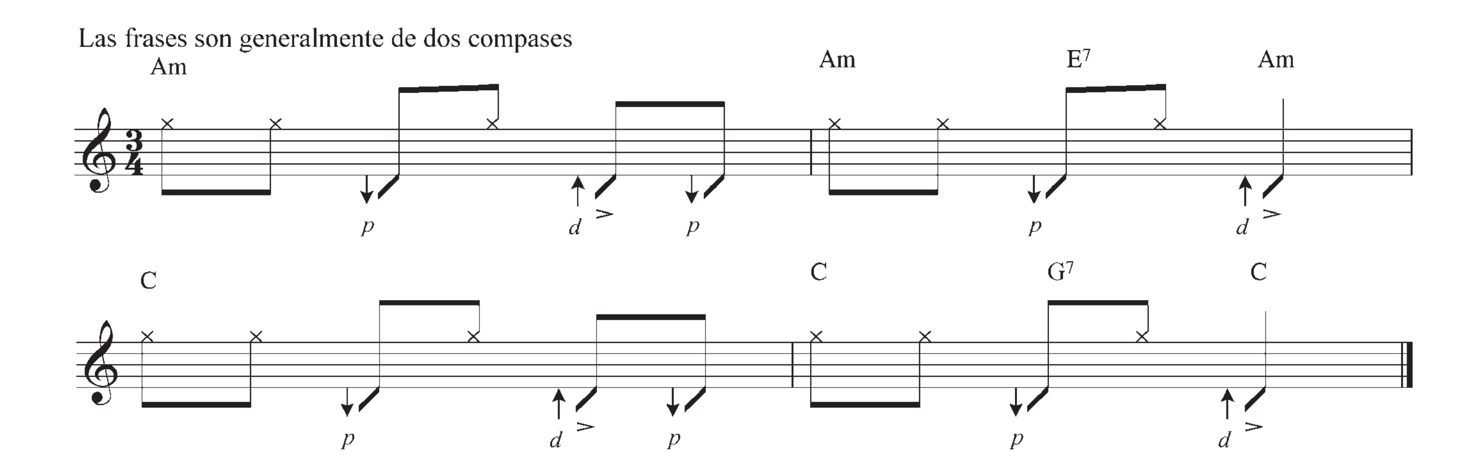


Las cuecas cuyanas son un poco más lentas que las del norte.
En la música cuyana, al ser de uso popular el guitarrón afinado en Si, los rasgueos en las bordonas tienen un sonido más grave.

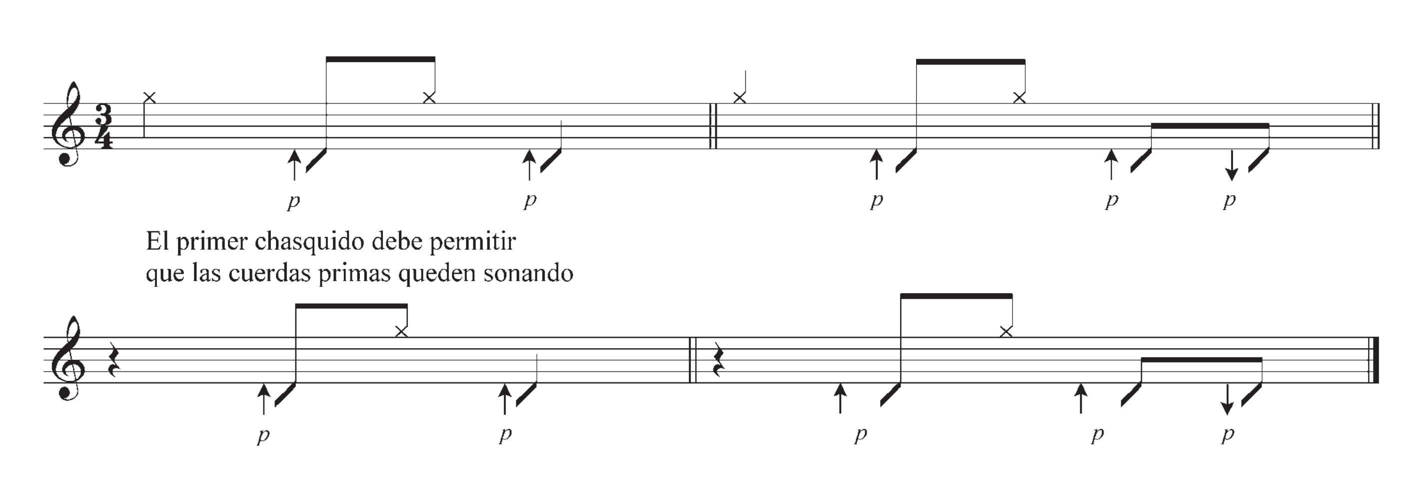
Rasgueo de chacarera



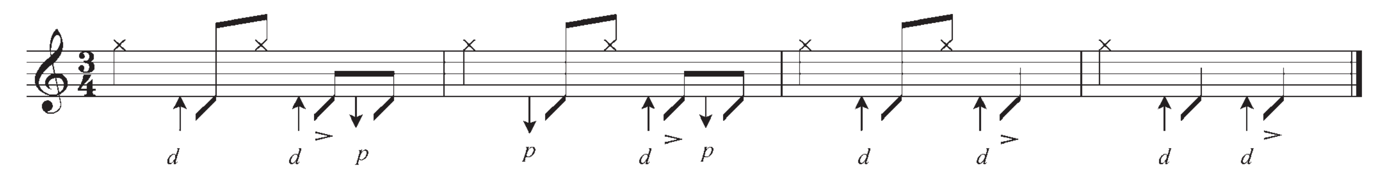
Rasgueo de chacarera trunca



Rasgueo de bailecito

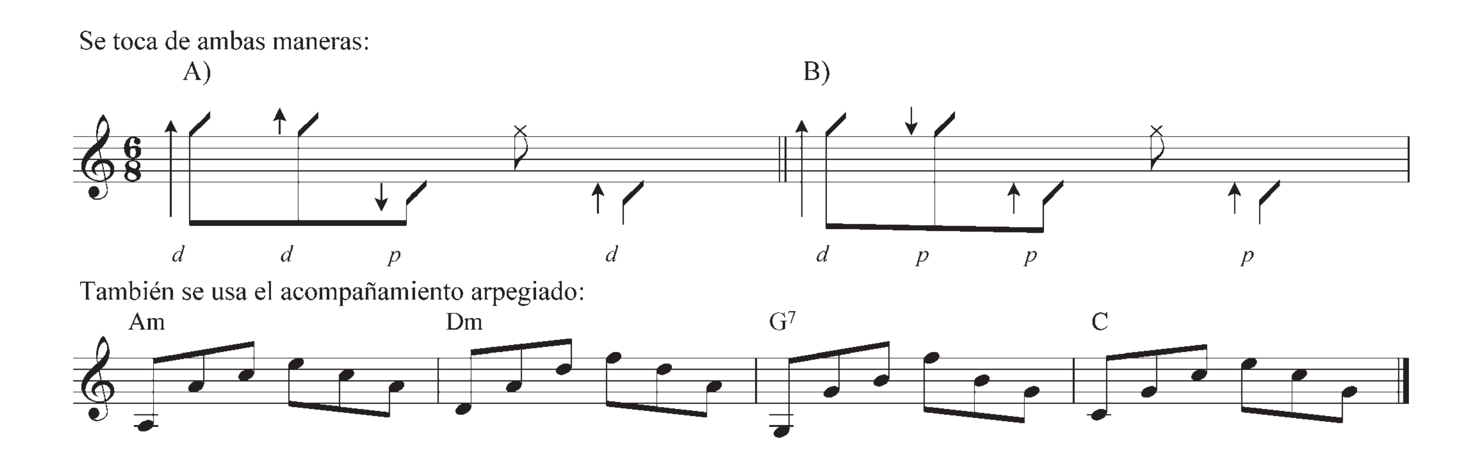


Rasgueo de gato norteño y de gato cuyano

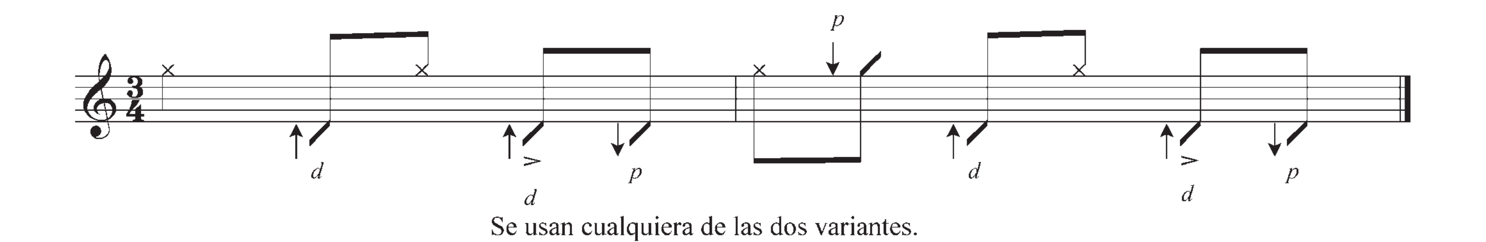


El primer compás es la manera más común de rasgueo de gato. Los compases 2 y 3 son variantes de lo mismo.
También puede emplearse el rasgueo de chacarera.
Es importante el acento señalado en la tercer negra del compás, es fundamental que el mismo suene sólo en las bordonas.

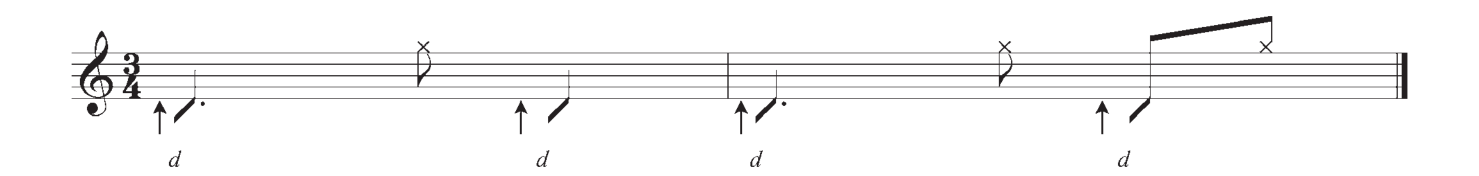
Rasgueo y acompañamiento de huella



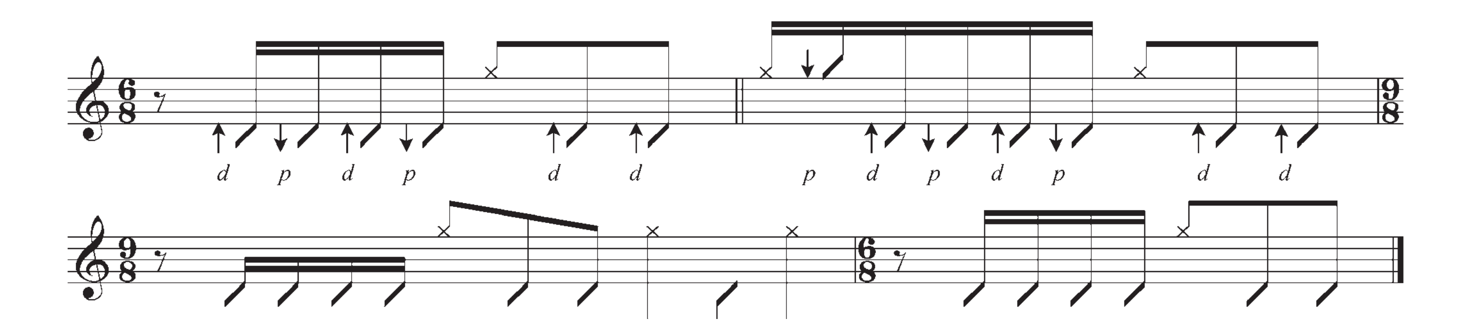
Rasgueo de triunfo



Rasgueo de vidala



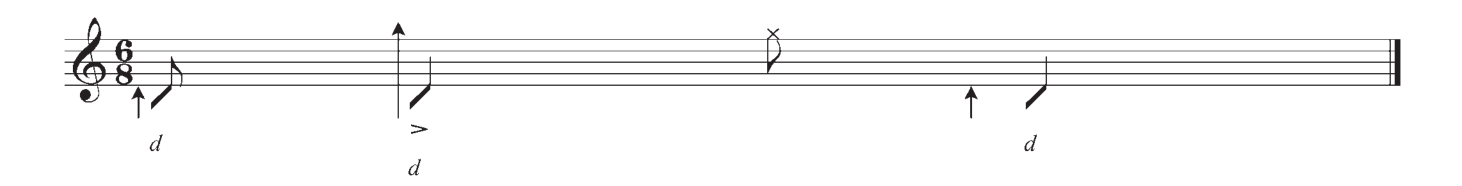
Rasgueo de chaya



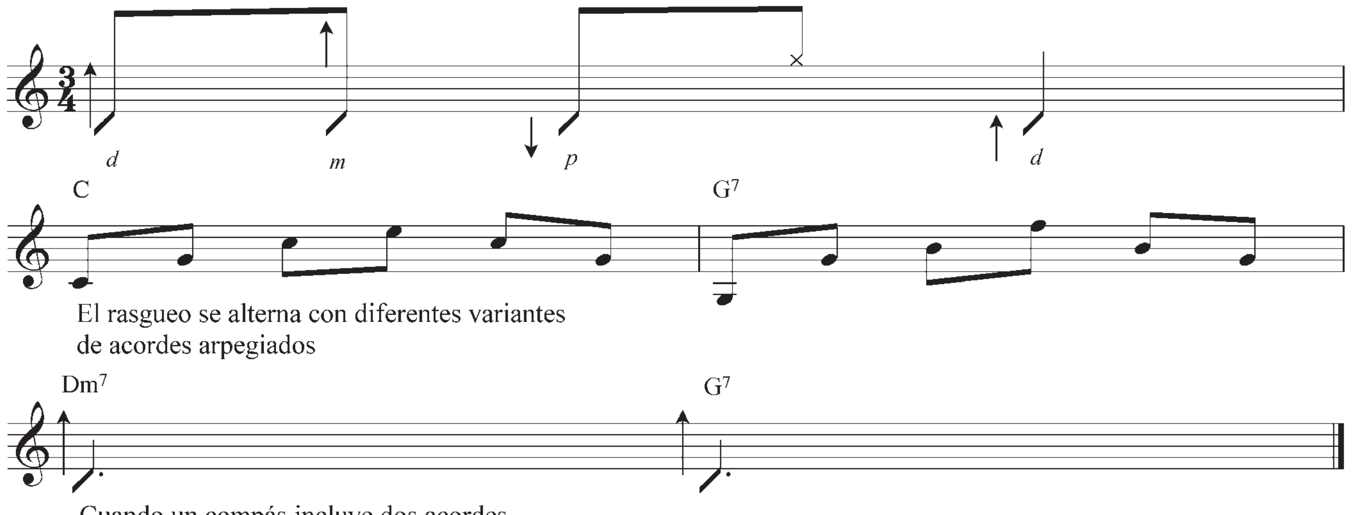
Rasgueo y acompañamiento de huayno



Rasgueo de tonada

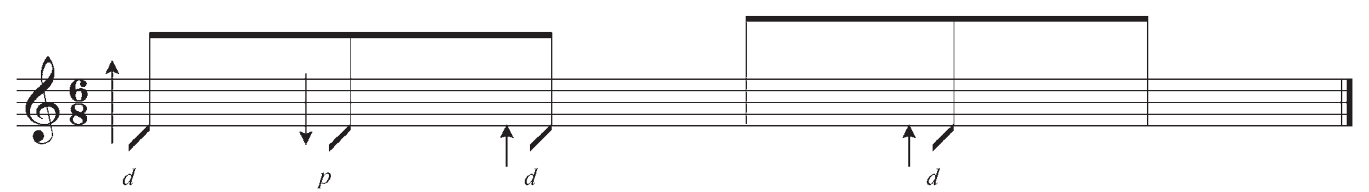


Rasgueo y acompañamiento de canción del Litoral



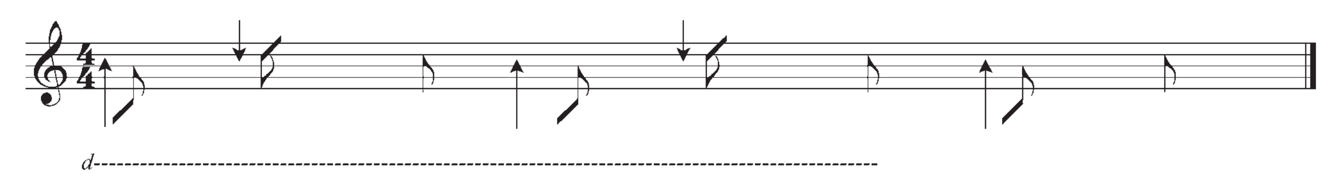
Cuando un compás incluye dos acordes,
es tradicional dividirlos rítmicamente de esta forma.

Rasgueo de chamamé



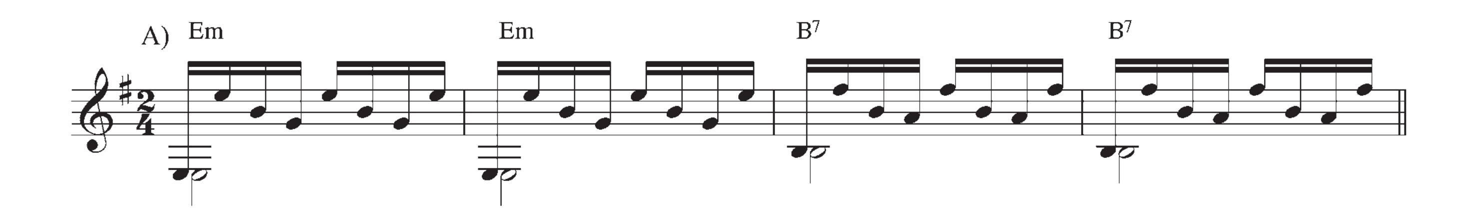
Las corcheas con plica sola indican que allí debe producirse un silencio
que se logra apoyando el reverso de los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas.

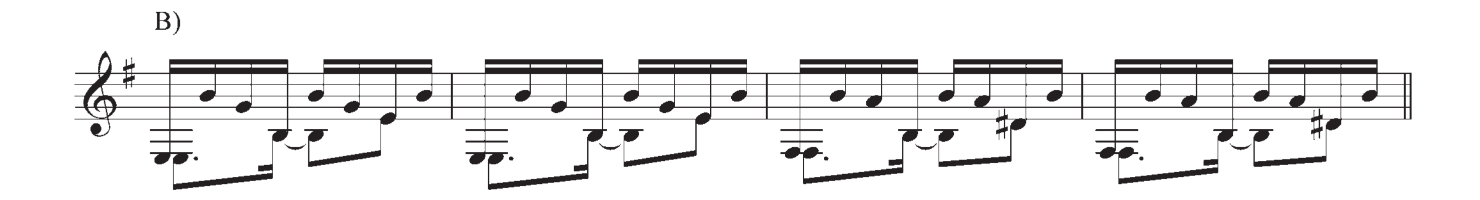
Rasgueo de rasguido doble

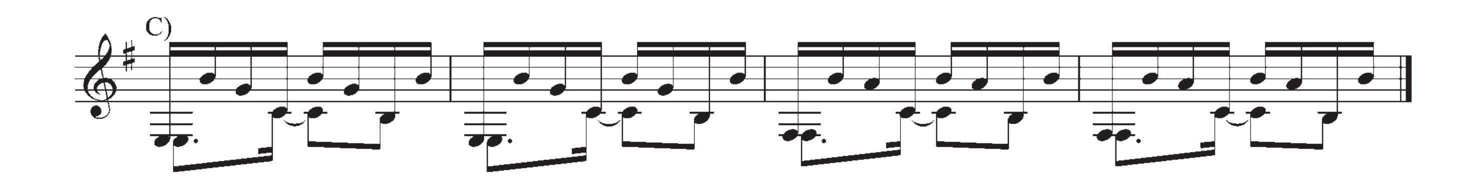


Las corcheas con plica sola indican que allí debe producirse un silencio, que se logra apoyando el reverso de los dedos de la mano derecha sobre las cuerdas.

Acompañamiento de milonga







"Agitando pañuelos"

(zamba)

LETRA Y MÚSICA: Hermanos Ábalos
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo





"Agitando pañuelos" (zamba) - 2




Am
Dm
G7
C
E7
(Rasgueo)
25
Am
E7
Dm
C
E7
(Rasgueo)
Am
E7
29
2
2
2
Am
G7
F
E7
Dm
(Rasgueo)
C
E7
Am

"Agitando pañuelos" (zamba) - 4

FLAUTA

"Agitando pañuelos"

(zamba)

LETRA Y MÚSICA: Hermanos Ábalos
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo



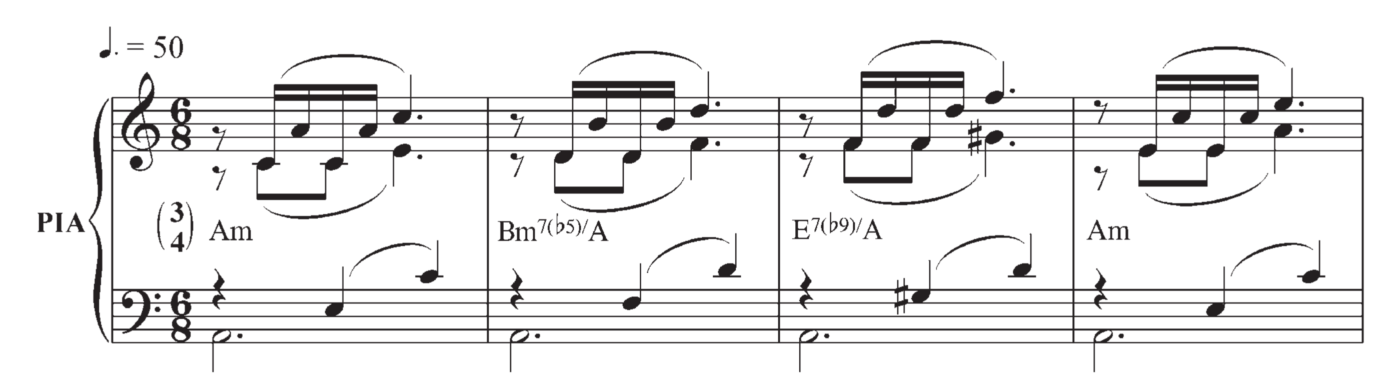
PIANO

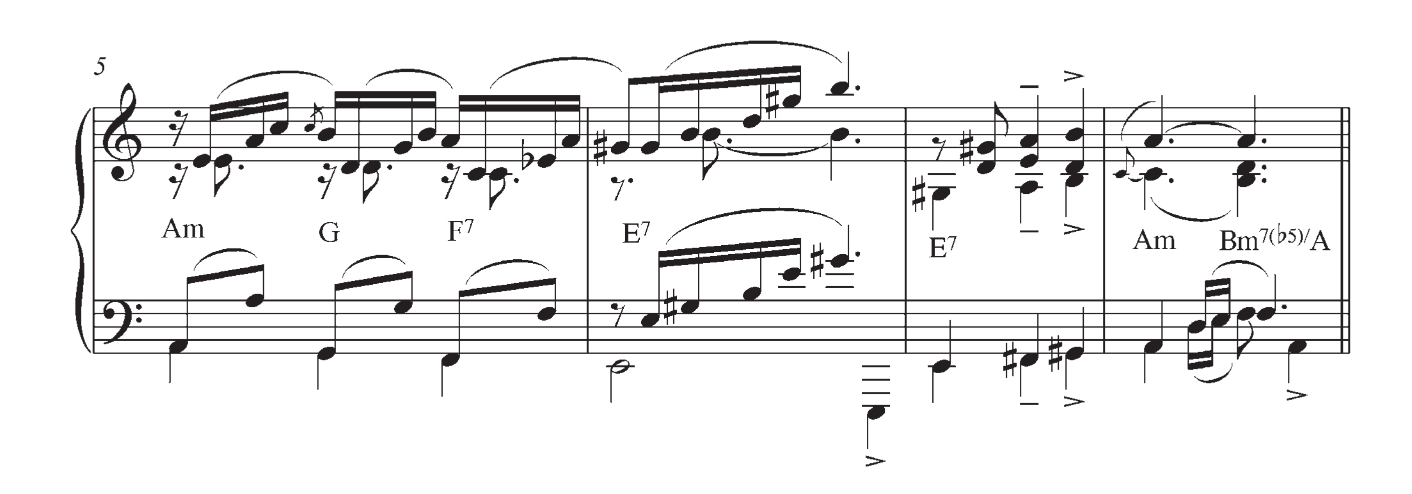
"Agitando pañuelos"

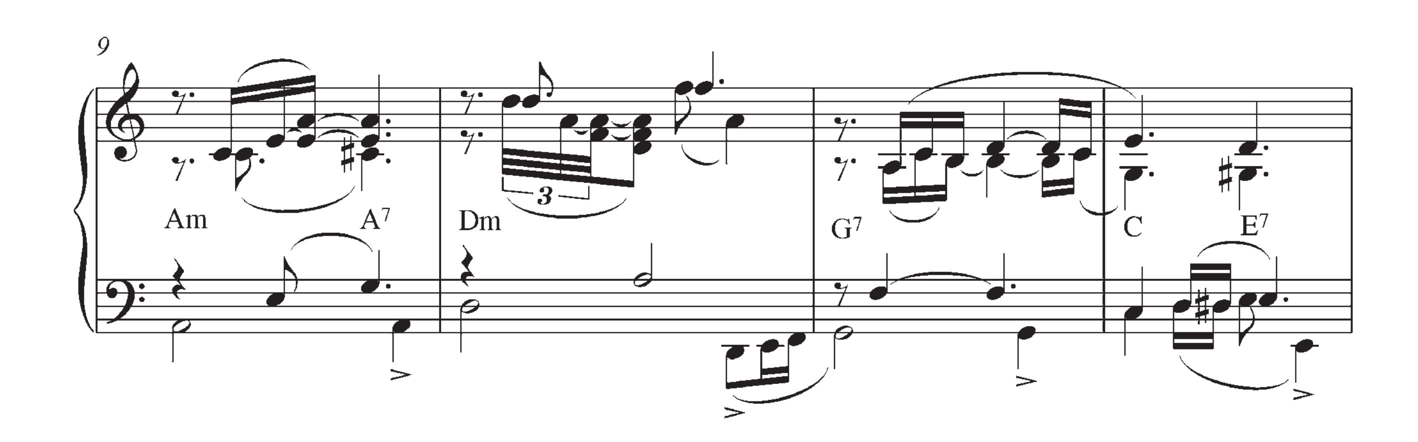
(zamba)

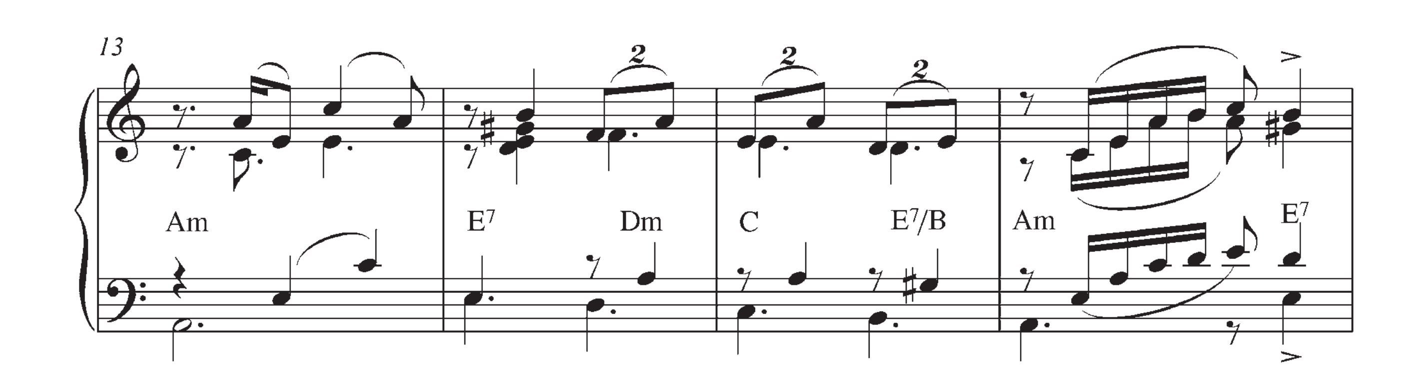
LETRA Y MÚSICA: Hermanos Ábalos

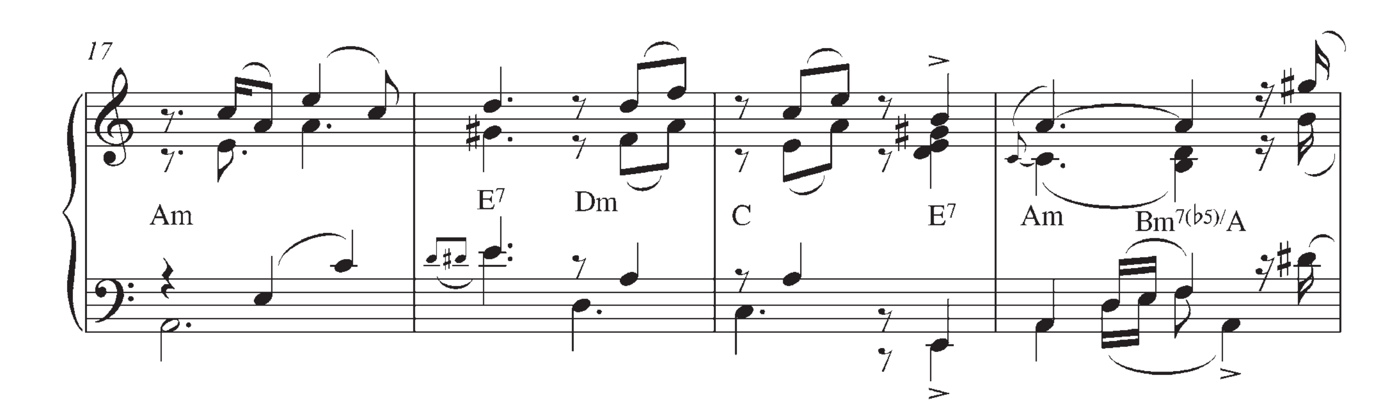
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

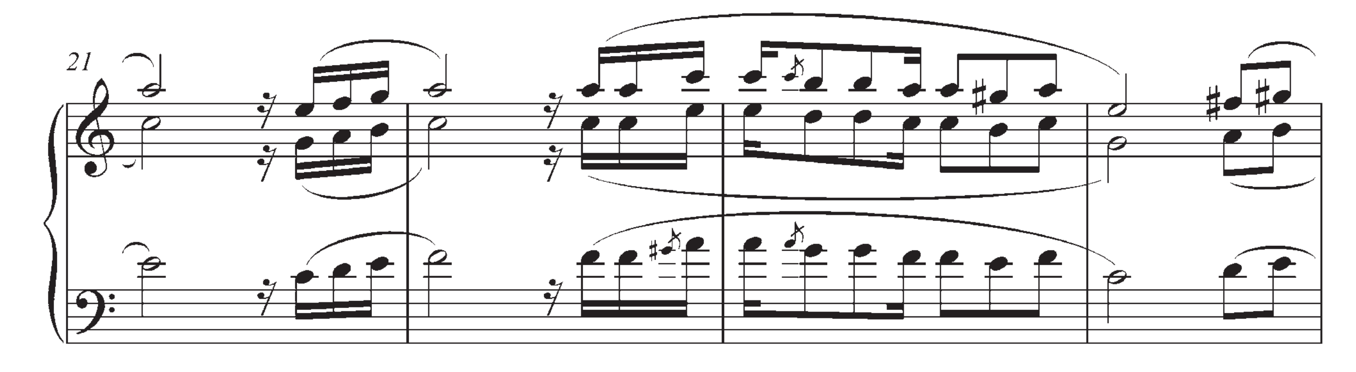







13
Am
E7
Dm
C
E7/B
Am
E7


17
Am
E7
Dm
C
E7
Am
Bm7(♭5)/A


21


25
E7

29
Am G7 F | E7 Dm | C E7 | Am

33
Am A7/C# | Dm | G7 | C E7

37
Am | E7 Dm | Am/C E7/B | Am E7

41
D.C. al FIN
Am G7 F | E7 Dm | C E7 | Am

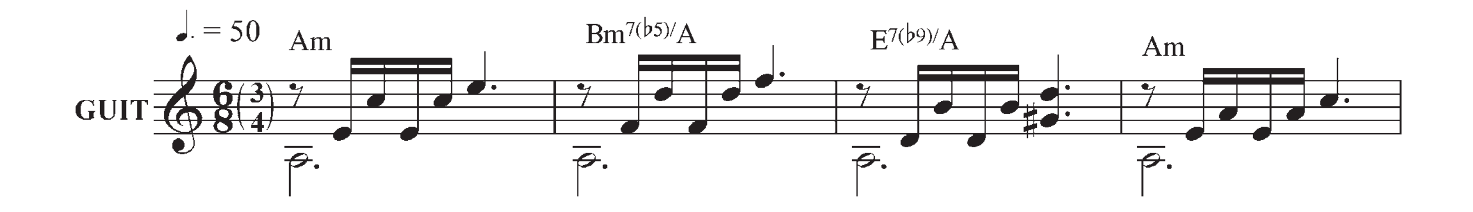
(FIN)

GUITARRA

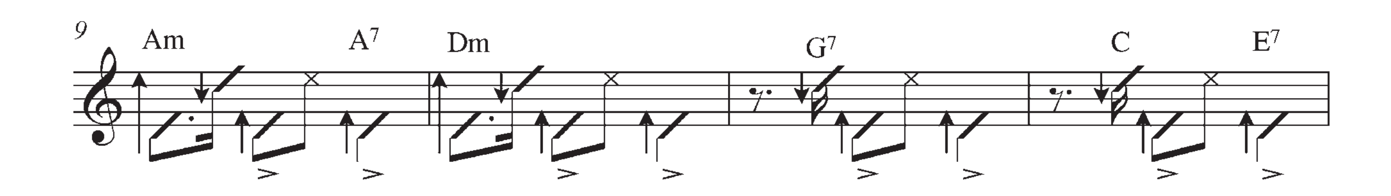
"Agitando pañuelos"

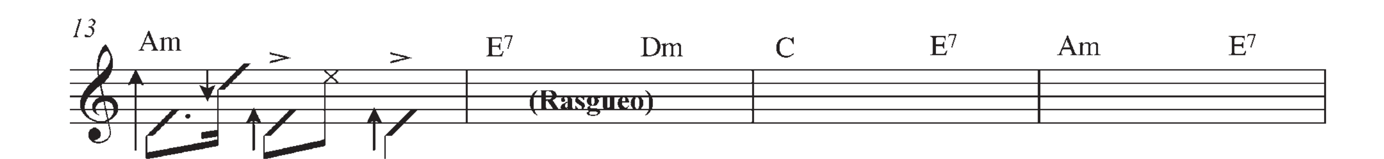
(zamba)

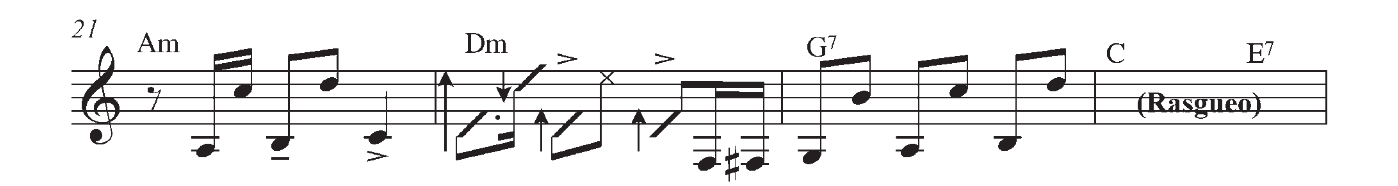
LETRA Y MÚSICA: Hermanos Ábalos
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

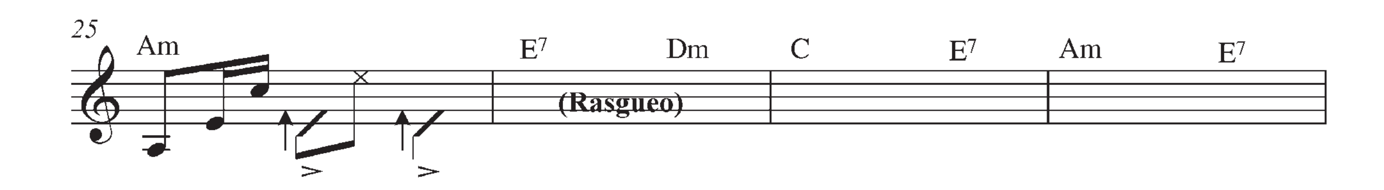


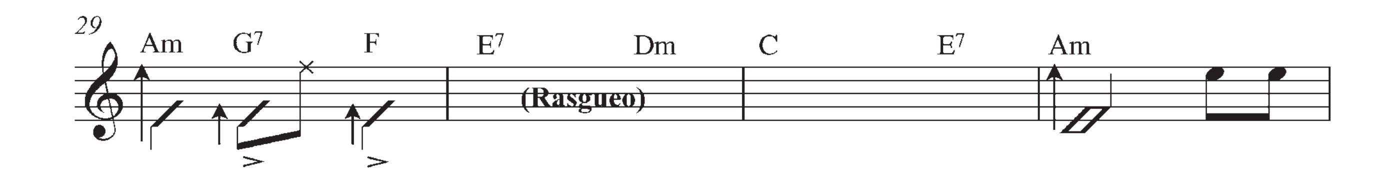


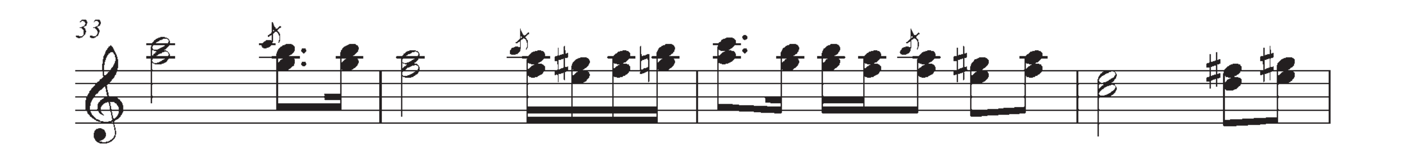




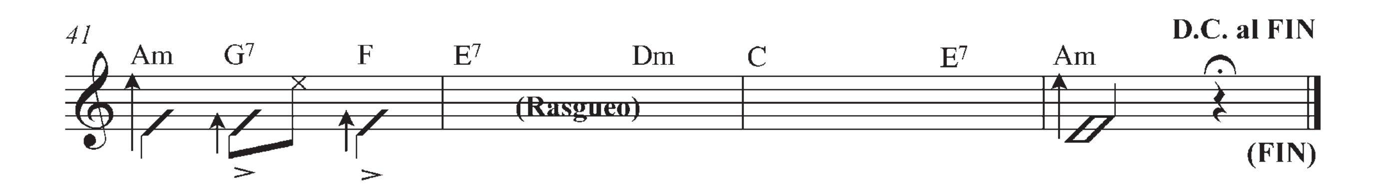

21
Am
Dm
G7
C
E7
(Rasgueo)


25
Am
E7
Dm
(Rasgueo)
C
E7
Am
E7


29
Am
G7
F
E7
Dm
(Rasgueo)
C
E7
Am


33


37
E7

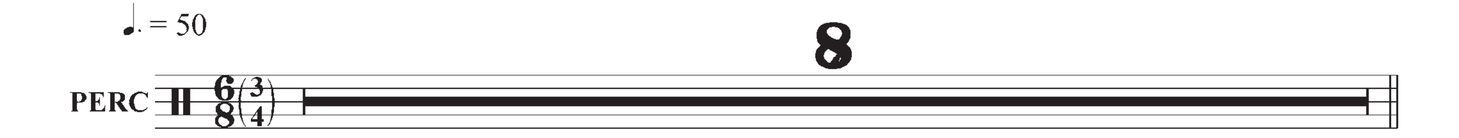

41
Am
G7
F
E7
Dm
(Rasgueo)
C
E7
Am
D.C. al FIN
(FIN)

PERCUSIÓN

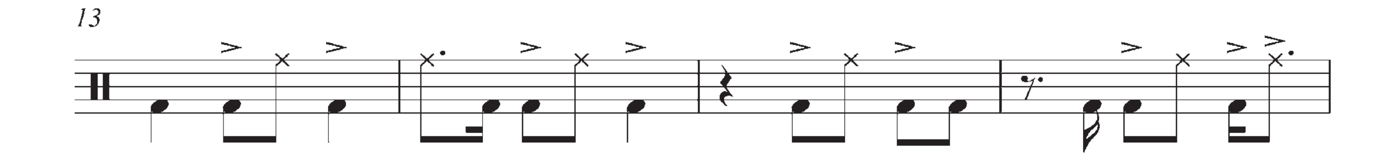
"Agitando pañuelos"

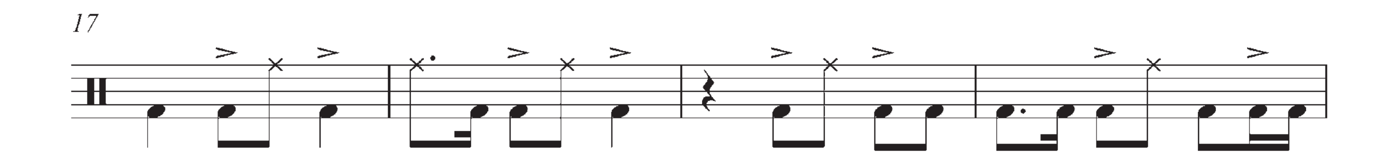
(zamba)

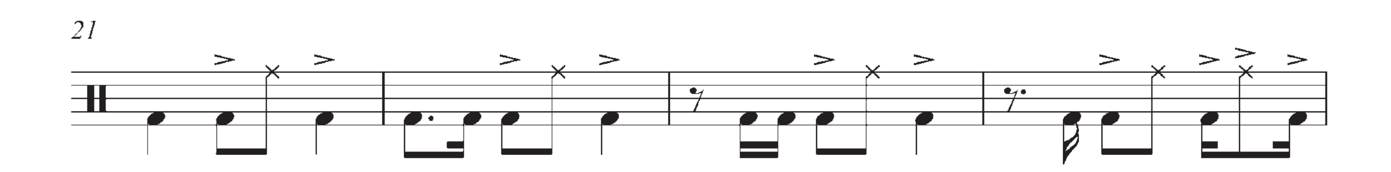
LETRA Y MÚSICA: Hermanos Ábalos
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo





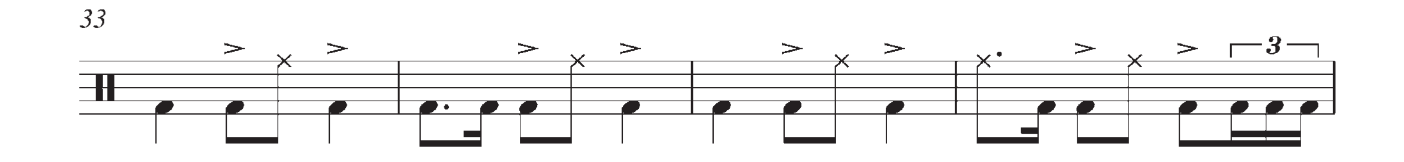


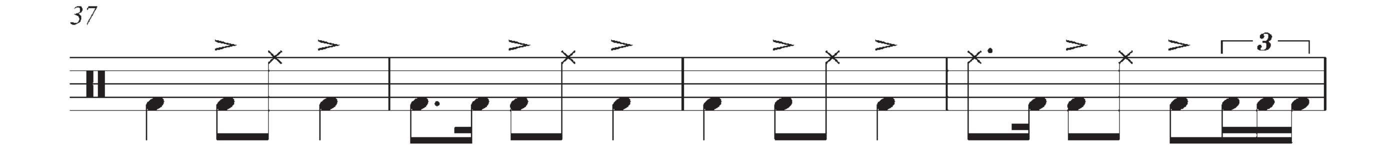


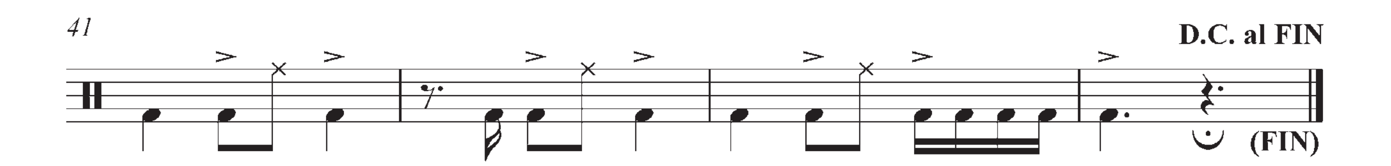



25


29


33
3


37
3


41
D.C. al FIN
(FIN)

DETALLE PIANO

"Agitando pañuelos"

(zamba) Detalles de acompañamiento en el piano

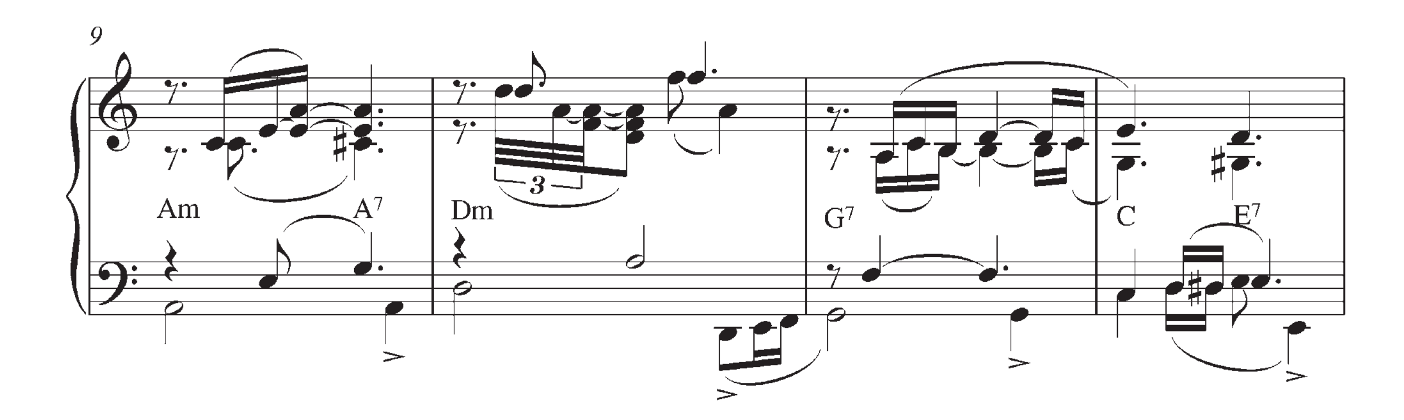
LETRA Y MÚSICA: Hermanos Ábalos
ARREGLO: Lilián Saba, Jorge Jewsbury, Rubén Lobo

En la introducción la mano derecha canta en 6/8 una melodía a dos voces, por sextas. La izquierda acompaña el tramo con acordes desplegados en 3/4. Esta birritmia continuará a lo largo del tema, salvo en pasajes dondeel 3/4 será preponderante en ambas manos debido al ritmo armónico que originan los bajos caminados, como sucede en los compases 5 y 7.



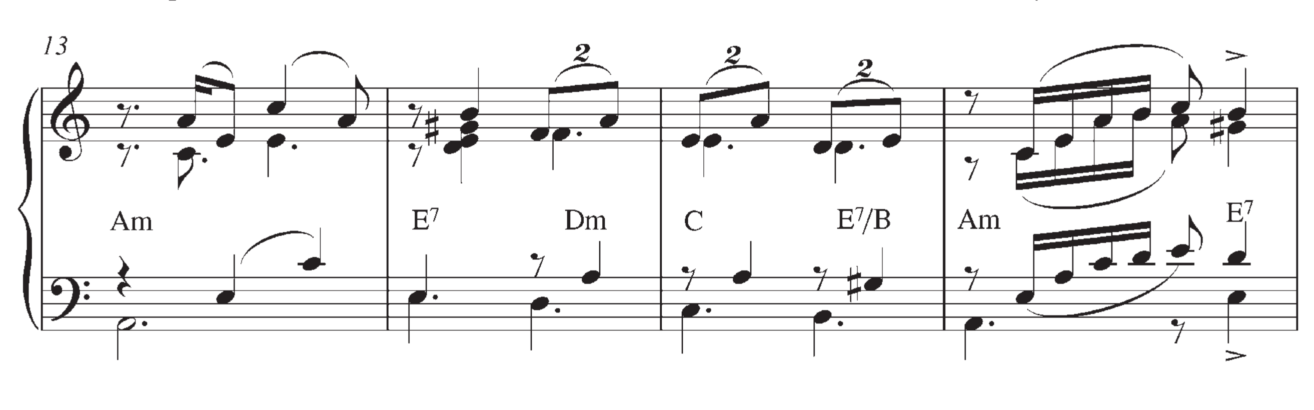


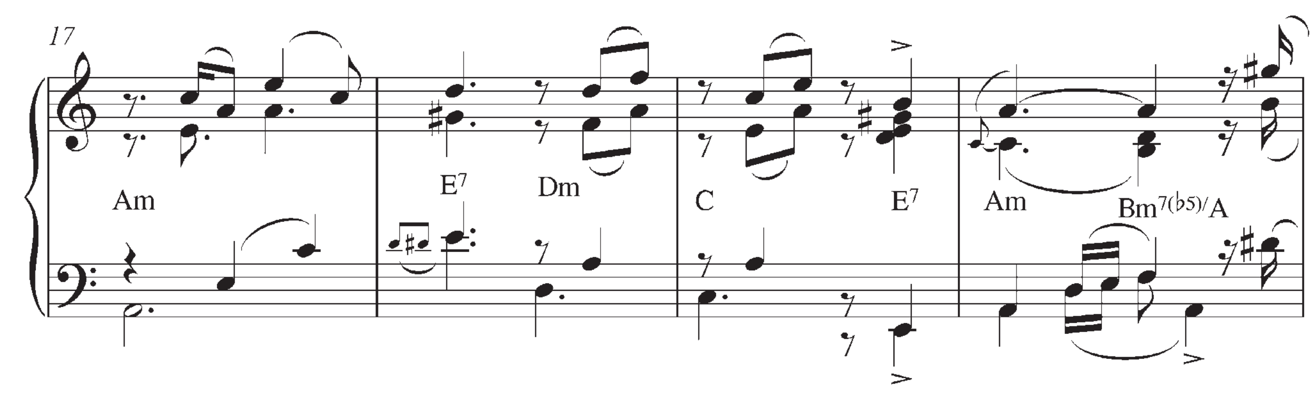
En estos primeros doce compases del tema el piano acompaña realizando en la mano derecha arpegios y acordes rotos ascendentes y descendentes utilizando diferentes rítmicas que son siempre variaciones del ritmo básico de zamba. Los graves de la mano izquierda funcionan como parche armónico, ya que coinciden en general con los golpes acentuados de parche de este rimo en el bombo.



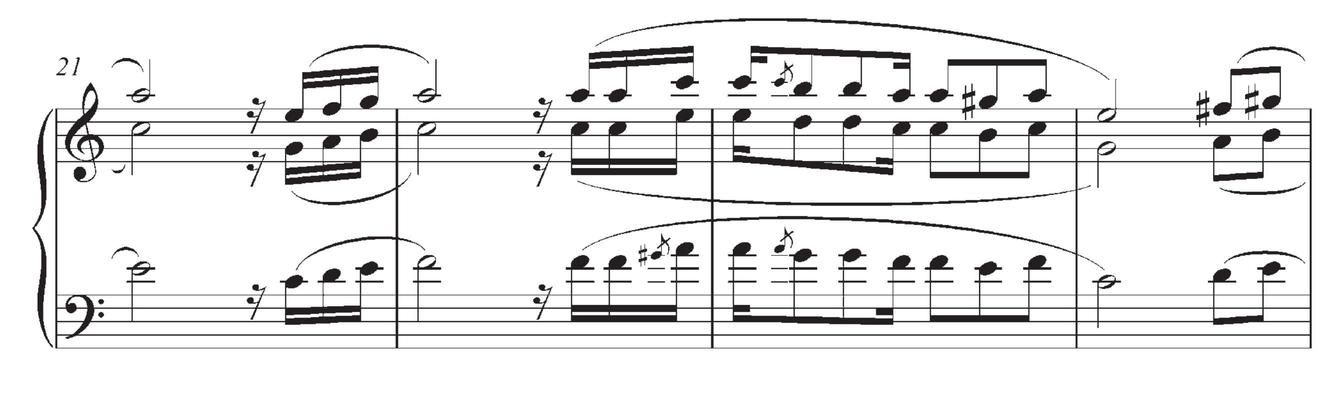


Es frecuente el uso de décimas que se ocasionan entre el bajo caminado en mano izquierda y la melodía del acompañamiento de la mano derecha (obsérvese este recurso entre el IVm y Im en este tramo).



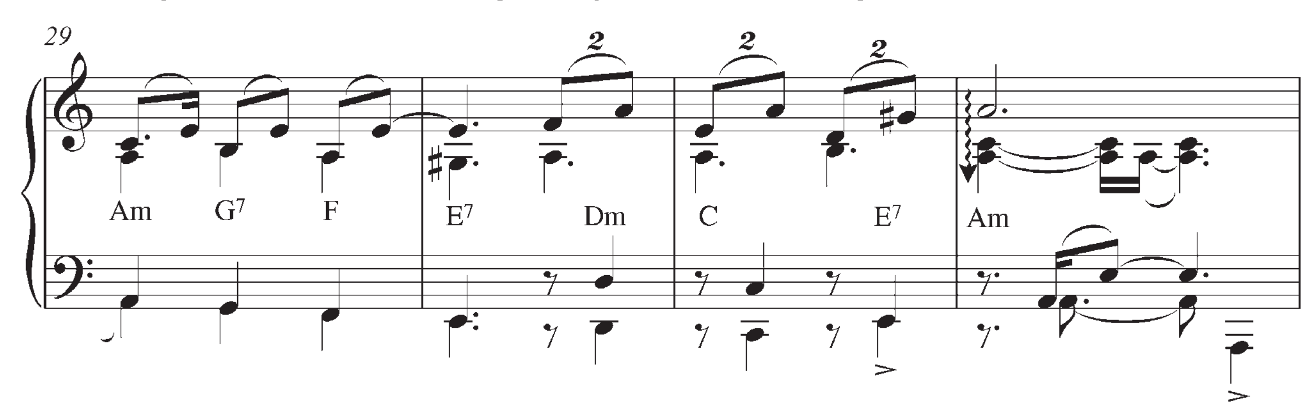


Cuando el piano canta la melodía lo puede realizar con ambas manos por terceras o sextas paralelas, como sucede en este caso. Si no hubiese instrumentos acompañantes (guitarra o bombo), conviene que la mano izquierda deje el rol melódico para pasar a acompañar el tramo de manera rítmico-armónica.





Aquí el piano vuelve a retomar el rol de acompañante y vuelven a aparecer las décimas ocasionadas entre bajo caminado de la mano izquierda y la melodía de acompañamiento de la mano derecha.



En el inicio del tema B el acompañamiento del piano agrega a los recursos ya descriptos la aparición de contracantos rítmico-melódicos a modo de comentarios dirigidos a la melodía principal. Luego vuelve al acompañamieno de base.

33
Am A7/C♯
Dm
G7
C E7

37
Am
E7 Dm
Am/C E7/B
Am E7

41
D.C. al FIN
Am G7 F
E7 Dm
C E7
Am
(FIN)



